
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04870 9190

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lannemusicale01pari

L'ANNÉE
MUSICALE

L'ANNÉE MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE
L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

1-3 (1911-1913)

PREMIÈRE ANNÉE — 1911

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1912

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

ML
5
A53
687953
11.11.58

L'ANNÉE MUSICALE

1911

CONTRIBUTION

A L'HISTOIRE DE LA SYMPHONIE FRANÇAISE

VERS 1750

On n'ignore pas le mouvement qui s'est produit depuis quelques années, sous l'impulsion de M. Hugo Riemann, et dont l'aboutissement consiste à mettre en lumière l'influence exercée, aux environs de 1750, par la brillante école de Mannheim sur le développement d'un nouveau style symphonique, consacré plus tard par Haydn, Mozart et Beethoven [1]. De divers côtés, l'initiative du savant musicologue allemand a provoqué une vive émulation, chacun s'efforçant de découvrir, dans son propre pays, sinon une « école de Mannheim », du moins quelque chose d'approchant, et revendiquant pour lui la priorité de certaines innovations caractéristiques du style de 1750. C'est dans cet esprit que M. Guido Adler a publié de très intéressantes symphonies autrichiennes préclassiques [2]. De même, nombre de particularités signalées comme appartenant en propre aux musiciens du cénacle palatin se retrouvent en Italie, chez Caldara, Jommelli, Galuppi, etc. [3], et, à propos du *crescendo*, MM. Michel Brenet et Georges Cucuel n'ont pas manqué de faire valoir les droits des symphonistes français [4].

1. Symphonies de l'Ecole palatine dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* 2e série, 3e année, vol. I (1902); voir aussi l'article publié par M. Riemann dans la *Zeitschrift* de l'I. M. G. (1909) p. 137.

2. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*; *Wiener Instrumental musik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker*, avec préface de M. Guido Adler, Vienne, 1908. Lire aussi *Zum Thema Mannheimer Vorhalt*, par M. Alfred Heuss (*Zeitschrift* de l'I. M. G. 1908, p. 273).

3. Lucian Kamienski. *Mannheim und Italien* (*Sammelband* de l'I. M. G., janvier-mars 1909, p. 307).

4. Michel Brenet. *L'origine du Crescendo* (S. I. M. 15 octobre 1910, p. 564) Georges Cucuel. *A propos du Crescendo*. (S. I. M., 15 février 1901, p. 47.)

Au reste, l'état actuel de la science historique ne permet plus d'admettre qu'un seul homme ou même qu'une seule école détienne le monopole d'une révolution artistique. On peut dire que l'avenir de cette révolution est en raison directe de l'étendue de sa préparation, car les grands faits ne consistent le plus souvent, pour employer une expression empruntée au langage de l'analyse mathématique, qu'en « intégrales » de petits faits. Aussi bien, étant donné le caractère international de la musique au XVIII[e] siècle, faut-il s'attendre à rencontrer un peu partout des signes avant-coureurs de l'avènement du nouveau style symphonique.

Nous nous proposons, dans le présent travail, en dressant un inventaire de la production symphonique française, entre 1740 et 1760, de déterminer le rôle qui revient à nos musiciens dans la création de ce nouveau style.

Et d'abord, en quoi consiste-t-il ? quels en sont les traits essentiels ? Sans rappeler ici l'ardente querelle des anciens et des modernes qui s'ouvre sur le terrain musical dès le début du siècle, qu'il nous suffise d'indiquer que, d'une part, la critique s'élève contre les contrapontistes et les vieux procédés d'écriture [1], et que, d'autre part, la symphonie d'orchestre envahit l'opéra, en s'associant de plus en plus à l'élément spectacle de la tragédie lyrique, pendant que, vice versa, l'opéra réagit sur la musique instrumentale et la pénètre d'éléments dramatiques et pittoresques. On voit alors Vivaldi écrire des concertos à programme, en mettant à contribution le thème lyrique des *Saisons*. De même, Rebel compose ses *Caractères de la Danse*, ses *Plaisirs champêtres* et Couperin ses *Nations*. Presque toutes les pièces instrumentales du premier tiers du XVIII[e] siècle possèdent des titres caractéristiques ; un grand nombre admettent de véritables programmes ; l'air d'opéra reçoit droit de cité au sein de la symphonie, et partout, la musique se fait plus théâtrale, plus passionnée, plus humaine [2]. Ce qui va caractériser le « nouveau style », c'est qu'il est essentiellement

1. Par exemple, Mattheson, dans sa *Critica musica* (1722). Voir sur ce sujet : Romain Rolland. *Les origines du style classique* (S. I. M., 15 février 1910). Blainville, dans son *Esprit de l'art musical* (1754), traite le contrepoint d'art gothique. (p. 100).

2. Cf. R. Rolland. *Loc. cit.* Blainville constate que, peu à peu, le contrepoint devient « plus arrondi, moins roide, plus moelleux, plus léger » et que les fugues sont « plus riantes » (*Ibid.*).

mélodique, c'est qu'il substitue à l'intrigue des parties et aux anciennes combinaisons contrapontiques de larges plans bien dégagés sur lesquels se dessinent nettement des mélodies fortement individualisées et soutenues par des harmonies, mélodies qu'il organise en ensembles logiques[1]. C'est en outre, qu'il tend à une expression plus personnelle, plus serrée, qu'il se ponctue de nuances, d'accents rapprochés, qu'il cherche à saisir et à fixer des moments d'émotion, des secousses passionnelles, de menus frémissements ou de violents et âpres paroxysmes. Du reste, la différence des deux styles, l'ancien et le nouveau, se fonde bien plus sur le facies de la mélodie que sur l'affirmation d'une homophonie persistante, homophonie qui apparaît fréquemment dans les œuvres ressortissant de la vieille esthétique. Mais nous ne considérerons ici que la symphonie de concert ou de chambre, à l'exclusion de la symphonie d'opéra, et cela seulement, afin de limiter notre sujet sur le terrain de ce qu'on a appelé, fort improprement d'ailleurs, la « musique pure ». Au cours de nos investigations, nous rencontrerons nombre de musiciens de second plan et même d'auteurs complètement inconnus jusqu'à ce jour[2]; mais l'obscurité et la médiocrité de ces compositeurs n'empêchent qu'ils furent souvent les modestes artisans de la gloire des « grands musiciens ». L'histoire a le devoir de ne pas les oublier et d'essayer de dégager le rôle qu'ils ont joué dans l'évolution de l'art. Nous étudierons leurs œuvres en suivant, du mieux qu'il sera possible, l'ordre chronologique ; là, sans doute, réside une des principales difficultés de notre travail, car très fréquemment, on se trouve en présence de compositions non datées. Nous nous sommes efforcés, cependant, de leur assigner des dates, soit en nous aidant des annonces du *Mercure* ou des *Affiches*, et des comptes rendus du Concert spirituel, soit en nous basant sur les Privilèges et les Catalogues de librairie.

1. C'est ce qui ressort des indications maintes fois formulées par Rameau dans ses ouvrages théoriques, dans le *Code de musique pratique*, par exemple, lorsqu'il ne veut, pour les accompagnements de symphonie, qu'une partie qui « dessine », les autres se bornant à un remplissage harmonique (p. 163).

2. Disons, à ce propos, que nous n'avons entrepris que fort peu de recherches biographiques spéciales, à l'égard des musiciens cités dans les pages qui suivent. La plupart du temps, on s'est borné à donner sur leur compte des indications extraites des Dictionnaires biographiques et des ouvrages les plus récents; c'est seulement lorsque celles-ci font défaut qu'on s'est efforcé de fournir quelques précisions tirées de documents d'archives.

I

Tout d'abord, que faut-il entendre par symphonie, et quelles sont les compositions qui feront l'objet de notre étude? Au commencement du XVIII[e] siècle, en France, comme en Allemagne et en Angleterre, le vocable de « symphonie » s'applique, de façon générale, à toute composition dont l'exécution est confiée à un ou à plusieurs instruments. C'est dans ce sens que le *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard (1703)[1] envisage la symphonie; c'est aussi cette signification que lui attribue l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719)[2]. Les théoriciens allemands, Ahle (1704), Fuhrmann (1706), Mattheson (1717) adoptent le même point de vue[3]. Plus tard, nos auteurs demeurent assez sobres de définitions morphologiques; leur attention ne se porte guère du côté d'une classification des genres musicaux, et leurs préoccupations ne vont pas davantage aux règles qui président à la composition d'une *sonate* ou d'un *concerto*. Tout au plus, classent-ils les compositions musicales d'après la destination réservée à celles-ci[4]. A leurs yeux, la composition n'est que « l'art d'inventer de beaux chants[5] ». Ils traitent, soit de musique théorique (Rameau, Blainville, d'Alembert), soit de pédagogie musicale [Montéclair (1700),

1. S. de Brossard, *Dictionnaire de musique* (1703) p. 147.

2. Dans cet ouvrage, où les choses de la musique tiennent une place importante, Du Bos fonde la symphonie sur « l'imitation de la Nature » (I. p. 638). Plus loin, il assimile les *Sonates* aux morceaux de *Symphonie* (p. 652).

3. Carl Mennicke. *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, p. 36.

4. Comme par exemple Blainville qui classe la musique en trois genres : musique de théâtre, musique de chambre, musique de table. (*L'esprit de l'art musical.*

5. Lacombe. *Dictionnaire portatif des Beaux Arts*, 2[e] édit., 1755. Art. Composition (p. 176). Voici la définition entière : « C'est l'art d'inventer de beaux chants, de marier plusieurs chants ensemble, qui produisent un bon effet, et de donner à chacun de ces sons une progression convenable; il faut, pour cela, connaître le rapport que tous les intervalles et les accords ont entre eux à savoir mettre en pratique tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. » C. Masson, dans son *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* (1699) entre dans quelques détails techniques. (Voir pp. 16, 119-120, etc.). Brossard, à l'art. Sonate de son *Dictionnaire*, indique sous quelle forme se présente la *Sonate de chambre :* « La sonate contient ordinairement une suite de 5 ou 6 mouvements, le plus souven. sur un même ton, quoiqu'on en trouve quelques unes qui changent de ton à un ou deux des mouvements de la pièce, *mais on reprend le premier ton*, et on compose du moins un mouvement dessus avant de finir » (p. 140).

Dupont (1717), Devaque (1732-1750). David (1737), Duperey (1750), Choquel (1756), Butard (1759), Rollet (1760), Métoyen (1763)], soit de la pratique de l'accompagnement à laquelle l'usage de la basse chiffrée conférait alors une grande importance [Delair (1724), Claude de la Porte (1753), Dubugrarre (1754)]. D'autres font de l'esthétique [Grandval (1732), J.-J. Rousseau (1742), Blainville (1754), Brijon (1763)]. La plupart, en définitive, n'écrivent que de secs manuels ou des dissertations générales. Malgré son titre prometteur, le *Guide du Compositeur* de Gianotti (1759)[1], n'entre dans aucun détail précis sur la composition proprement dite, et les nombreux ouvrages théoriques de Rameau s'appliquent presque exclusivement à la science de l'harmonie. Très sommairement, l'auteur du *Traité de l'Harmonie* rappelle les règles de la composition à plusieurs parties[2] et le mécanisme de la fugue ; il s'intéresse bien davantage au pouvoir expressif des tons, des modes et des accords[3]. C'est très brièvement encore que Béthisy, dans son *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique* (1753), indique la manière d'écrire les duos, trios et pièces à plusieurs parties, ainsi que la façon d'employer les voix et les instruments[4]. Grandval nous dit bien qu'en musique, il y a de grandes et de petites règles, ces dernières ressortissant de la composition, mais il s'empresse d'ajouter que ces règles-là cèdent le pas aux grandes, d'après lesquelles la musique doit être « naturelle, expressive et harmonieuse »[5]. Rameau lui-même ne proclame t-il pas la prééminence du « génie », lorsqu'il écrit : « Quand même les règles connues seraient sans reproche, qu'est-ce que des règles qui asservissent le génie ! »[6]. Devaque se borne à décrire, en quelques mots, les divers types d'airs de danse, dont d'Alembert énonce aussi fort rapidement les caractères distinctifs[7]. Si Brijon parle

1. Gianotti, *Le Guide du Compositeur*, Paris. 1759. L'auteur se dit élève du « grand Rameau ».

2. Sur la composition à plusieurs parties, Rameau semble bien inspiré par l'esthétique de l'époque, et par une conception toute harmonique de la musique lorsqu'il écrit : « Il est presque inutile de composer à 5 parties, quant au fond d'harmonie, puisqu'il ne s'y trouve jamais 5 sons différens que dans la supposition ou dans quelques suspensions qui se réduisent toujours à 4 ensuite, puis à 3. » (*Code de musique pratique*, p. 163.)

3. *Traité de l'Harmonie*, pp. 141-142.

4. Chap. XVII et XVIII.

5. Grandval. *Essai sur le bon goust en Musique* (1732), pp. 17, 18, 20.

6. *Code de musique pratique*, p. 16.

7. Devaque. *L'art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle et*

de la *sonate* et du *concerto*, c'est pour s'abandonner à des métaphores : pour lui, la *sonate* consiste en une « ode en musique » et le *concerto*, « assemblage de la symphonie et du solo », figure un « dialogue entre plusieurs interlocuteurs auxquels un seul fait face »[1]. Pour obtenir quelques précisions techniques, il convient de recourir à des étrangers, et de puiser dans la nombreuse production de Mattheson et dans le précieux *Kritischer Musicus* du danois Scheibe (1745).

On est même surpris de rencontrer sous la plume d'un sieur Cair, « maître de pension, d'arithmétique et d'algèbre » à Blois, des indications assez nettes sur l'architecture tonale des pièces symphoniques, et en particulier, des sonates[2]. D'ailleurs, ce professeur s'abrite derrière des considérations d'ordre purement théorique ; s'il esquisse un dispositif de sonate, c'est à propos d'autre chose, à l'appui d'une proposition qu'il formule et selon laquelle notre musique manquerait de variété parce que nous n'avons que deux modes, ou plutôt un mode et demi. Signalant la ressemblance que présentent les modes majeur et mineur, dans leur deuxième tétracorde, il expose un plan tonal de sonate en *ut majeur* et en *la mineur*. D'après lui, dans le premier cas, le compositeur, après avoir établi le ton d'*ut*, passera en *sol majeur* (dominante), *fa majeur* (sous-dominante), puis, dans les relatifs suivants : *ré mineur*, *mi mineur* et *la mineur*.

Un manuscrit, datant de 1760, indique de quelle façon une mélodie peut se mouvoir dans les tons de l'octave, en majeur et en mineur et voilà, à peu près, tout ce que les théoriciens français nous ont laissé sur la composition des pièces instrumentales[3]. Peut-être, convient-il de rapporter l'indifférence qu'ils manifestent à l'égard des règles

intelligible par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation (1733), 3e section, chap. III. D'Alembert. *Éléments de musique*, chap. XVI : « Définition des différents airs ».

1. Brijon. *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon* (1763), pp. 2-4. Parlant des symphonies italiennes. Brijon leur reproche de manquer d'idées et de variété, et signale rapidement le procédé de composition dont elles témoignent : « Avec le secours d'une seule idée qu'ils [les auteurs italiens] font passer par tous les tons relatifs et qu'ils répètent jusqu'à la monotonie, ils remplissent quelquefois toute l'étendue d'un morceau de sonate, et, immanquablement, toute une ariette » (p. 5).

2. On trouvera les explications de Cair dans le *Mercure* d'avril 1757, t. II, pp. 163 à 164. sous le titre suivant : *Lettre à l'auteur du Mercure par M. Cair, maître de pension, d'arithmétique et d'algèbre*. Blois, 24 décembre 1756.

3. Ms. fr. 4543 (Nouvelles acquisitions). *Sur la Musique française en 1760.*

de la composition symphonique, à ce fait que la symphonie est considérée alors comme un genre libre. Au dire de Brossard, les symphonies sont des pièces « où le compositeur n'est point assujetti ny à un certain nombre, ny à une certaine espèce de mesure[1] ». Elles relèvent du seul génie du musicien, et, à l'étranger, on insiste également sur leur caractère de compositions libres. Lorsque Scheibe cherche à distinguer la symphonie d'opéra de la symphonie de chambre, il ne manque pas d'observer que cette dernière laisse à l'auteur plus d'indépendance, indépendance d'invention et indépendance d'écriture[2].

Quant à la séparation des divers genres symphoniques, elle reste extrêmement incertaine, du moins au regard du public, et, pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle, *symphonie, sonate, concerto, ouverture,* sont des termes sensiblement synonymes. Toute musique instrumentale, quelle qu'elle soit, s'entend appeler musique symphonique et le vocable de « symphoniste » équivaut à l'expression moderne d'intrumentiste[3]. Mattheson range, sous la désignation de *symphonies*, les *concerti grossi*, les *sinfonie in specie*, les *ouvertures*, les *fortes sonates* et les *suites*[4]. Les Italiens qualifient les *ouvertures* de *sinfonie*, et il en est de même des *sonates en trio* qu'ils « appellent communément *sinfonie* »[5]. Ces sonates présentent-elles plus de trois parties, elles prennent, nous dit Rousseau, le nom de *concertos*[6]. Elles prennent également ce nom dès qu'elles contiennent une *partie récitante*. Voici, du reste, comment Rousseau définit le *concerto* : « Mot italien francisé qui signifie *généralement* une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre »[7]. Pour un musicien des environs de 1750, une pièce « en grand concerto » est une symphonie. Ainsi, en février 1749, on joue au Concert spirituel, une pièce de clavecin de Mondonville « mise en grand

1. *Dictionnaire :* art. Symphonie. Brossard cite parmi ces pièces « libres » les *Préludes*, les *Fantaisies*, les *Ricercates*, les *Toccates*.

2. *Kritischer Musicus*, p. 622.

3. L'épithète de *symphoniste* s'applique même aux clavecinistes et aux organistes. On voit Christophe Moyreau, organiste d'Orléans, publier en 1753 *Six symphonies, pièces de clavecin* qu'il dédie au duc d'Orléans. Ainsi, les pièces de clavecin, elles-mêmes, s'intitulaient *symphonies*.

4. Mattheson. *Das beschüzte Orchester* (1717). p. 129.

5. J.-J. Rousseau. *Dictionnaire de musique* (1768). art. Sonate.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.* art. Concerto, I, p. 174.

concerto »[1]; quelques mois plus tard (le 8 décembre), le même arrangement est qualifié : pièce « mise en grande symphonie »[2], ce qui prouve bien l'équivalence des deux expressions. Les auteurs eux-mêmes contribuent à la confusion terminologique; Couperin intitulera des pièces instrumentales : *Sonates et Suites de symphonies en trio* (1726), Corrette publiera (xve livre) des *Concerto de symphonie*, Aubert donnera un *Concert de symphonie en six suites* et Papavoine, en 1757, annoncera de *Grandes symphonies en concerto* (œuvre IV).

En Angleterre, on observe entre les termes de *concerto* et de *symphonie* une synonymie analogue. Une symphonie de Hasse, pour l'opéra *Asteria*, est publiée à Londres, successivement en 1750 et 1760, sous le titre de *concerto*[3]. Même confusion entre la *symphonie* et l'*ouverture*. Allemands et Anglais désignent fréquemment la symphonie par le terme de *grosse ouverture*, ou d'*ouverture*[4]. C'est sous le nom d'*ouvertures* que les symphonies de Haydn étaient connues à Londres à la fin du XVIIIe siècle. Symphonies de concert et ouvertures d'opéra ne se distinguaient point dans la pratique, et cela sans doute, par suite de la tendance de l'époque à projeter toute musique dans un moule théâtral, dans des formes d'expression intense et humaine[5].

De tout ceci, il résulte qu'une étude sur la symphonie vers 1750 doit embrasser la *suite* ou *sonate en trio*, le *concerto* et l'*ouverture*; elle devrait même s'étendre aux *sonates de violon* et aux *pièces de clavecin*. Mais, afin de restreindre le sujet, nous ne nous occuperons ici, que des pièces réservées à un « ensemble instrumental », quel que soit du reste cet ensemble.

1. *Mercure*, février 1749, p. 154.
2. *Ibid.*, décembre 1749, t. II, p. 171.
3. Mennicke, *Loc. cit.*, pp. 142, 143.
4. *Ibid.*
5. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, le mot *symphonie* continue à être employé pour désigner les pièces de musique instrumentale. On lit, en effet, dans le *Dictionnaire* de Rousseau, art. Symphonie : « Aujourd'hui, le mot de symphonie s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les *sonates* et les *concertos*, que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéra et dans plusieurs autres sortes de musique ». La définition de la symphonie donnée en 1782 par l'*Almanach musical* (p. 107), ne diffère pas sensiblement de celle qui précède.

La *symphonie en trio*[1] est extrêmement cultivée en France depuis les dernières années du XVIIe siècle. Il faut voir en elle le noyau, l'axe de la symphonie future dont elle présente déjà les éléments essentiels, les grandes lignes de force autour desquelles viendra se fixer, par la suite, toute la substance instrumentale. Sur ce point, le *Dictionnaire* de Rousseau nous apporte un renseignement très précis : « On dit d'une pièce qu'elle est en grande symphonie, quand, outre la Basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, sçavoir Taille et Quinte de violon ». Ainsi donc, le schéma de la symphonie consiste en une composition à trois parties, en un *trio*, comprenant deux dessus et une basse ; le passage de trois parties à un nombre supérieur ne modifie que la modalité du genre, dans un sens d'extension, d'agrandissement. Il se passe là quelque chose de tout à fait analogue à ce que l'on observe au sein du *concerto grosso*, dont le *concertino* forme aussi l'axe principal, comme la colonne vertébrale. Les théoriciens voient, d'ailleurs, dans le *trio*, la composition par excellence, la composition type. « Cette espèce de composition, dit Rousseau, passe pour la plus excellente et doit être aussi la plus régulière de toutes[2] ». On peut l'étendre, la transformer de plusieurs façons, soit en y ajoutant des parties en nombre quelconque, ce qui conduit à la grande symphonie d'orchestre, soit en doublant les trois parties constitutives, ce qui constitue le *double trio*[3] ; soit en donnant la prééminence à une des parties, ce qui, comme on l'a vu plus haut, conduit au *concerto*. Inversement, on réduira, pour la commodité de l'exécution à la chambre, la *symphonie d'orchestre* en un *simple trio*, et nous verrons, par la suite, des exemples de cette réduction.

Avant d'aller plus loin, il importe de fixer un point relatif à la terminologie des symphonies. L'expression *trio* vise la composition interne, l'écriture des pièces qui portent cette désignation, et découle des caractères intrinsèques de ces pièces. Les désignations de *suite*,

1. Sur les *Sonates en trio*, consulter H. Riemann, *Die Trio-Sonaten der Generalbass-Epoche. Präludien und Studien*, III, p. 132 et suiv.

2. *Dictionnaire*, II, p. 334. — On retrouve la même définition dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Lacombe, art. Trio. Pour Béthisy, « les trois parties d'un trio doivent présenter chacune un beau chant » (*Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique*, p. 281).

3. « C'est un Trio dont les parties sont doublées et toutes obligées. » (*Dictionnaire des Beaux-Arts*, p. 688.)

sonate ouverture, sont, au contraire, des termes s'appliquant seulement au cadre des compositions et non pas à leur substance. Un lien étroit ne tarde pas, d'ailleurs, à s'établir entre la *suite* et l'*ouverture*. Des airs de danse s'ajoutent aux trois mouvements de l'*ouverture* et on obtient des *suites*. Ainsi, la *Musique de table* de Telemann, par exemple, présente sous le nom d'*ouvertures* trois *suites* débutant par une petite ouverture à la française complète (lentement — vite — lentement), suivie de 5 à 6 airs de danse. — Remarquons que les *Suites anglaises* et plusieurs *Partitas* de Bach débutent par des *ouvertures à la française*.

Pour les mots *concert* et *concerto*, les nuances qui les séparent sont plus malaisées à déterminer ; le vocable *concert* désigne, d'une façon générale, toute musique d'ensemble, toute musique « concertée. » Conformément au sens du mot italien « concertato », les œuvres « en concert » sont des pièces à plusieurs instruments égaux, dont aucun ne joue de rôle prépondérant[1]. Dans ce sens, l'expression *concert de symphonie*, s'applique à une composition sans solistes. Mais, peu à peu, ces *concerts* tendent à laisser une des parties prendre plus de liberté et d'importance. Les *Concerts* d'Aubert et les *Pièces en concert* de Rameau, par exemple, présentent déjà un peu le caractère de morceaux à instrument principal[2]. On se rapproche alors du véritable *concerto* à un ou plusieurs instruments concertants qui apparaît en France vers 1730 et que Béthisy et Rousseau décrivent sensiblement de la même manière[3]. Ce *concerto* adopte généralement la forme en trois mouvements caractéristique du *concert* italien[4], mais on observe aussi qu'un grand nombre de *sonates en trio* du premier

1. Voir Arnold Schering. *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, p. 9.

2. Les *Pièces de clavecin en Concert* de Rameau marquent aussi une tendance à se rapprocher de la forme ternaire du *Concerto* italien.

3. Béthisy écrit : « Il y a des morceaux de musique instrumentale à 4 ou 5 parties, parmi lesquelles se trouve une partie principale qui, dans plusieurs endroits, doit être exécutée par un seul instrument. On les appelle *Concertos* » (*Loc. cit.*, p. 291). « On appelle plus particulièrement *concerto*, dit Rousseau, une pièce faite pour quelque instrument particulier qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement. après un commencement en grand orchestre, et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur ». (*Dictionnaire de musique*, art. Concerto).

4. C'est la forme des *Sonates à quatre* de Biagio Marini et des *Concertini da camera* et *Concerti musicali* de Torelli. Béthisy décrit le même dispositif : « Un concerto est ordinairement composé d'un *allegro* ou d'un *vivace*, d'un *adagio* et d'un *presto* ». (*Loc. cit.*, p. 291.)

tiers du XVIII[e] siècle, se coulent dans le même moule ternaire[1], de sorte que les frontières qui séparent les deux genres en arrivent souvent à s'effacer. Sans doute, le *trio*, conformément à l'esthétique de l'ancienne musique vocale, et à celle des *trios* de Corelli[2], n'admet que des parties évoluant sur un pied parfait d'égalité ; il écarte toute idée d'émulation, ou de rivalité entre les instruments : « Dans les *trios*, expose Blainville, on entend des traits de chant qui se répondent ; ce sont différentes phrases qui forment un dialogue[3] ». De même, Quantz déclare qu'un *trio* doit être composé de telle manière qu'on ne puisse discerner laquelle des deux parties est la première[4]. Mais, comme ces parties sont « récitantes », on conçoit sans peine que le *trio* contienne en puissance, l'économie du *concerto*. Cela est si vrai que le *trio*, par une simple adjonction de parties, ou par l'accentuation du caractère récitant de l'une d'elles, prend le nom de *concerto*[5].

Toutefois, il ne faudrait pas croire que le *trio* ne fût exécuté que par trois instrumentistes, comme le trio moderne. Sans doute, il est de ces œuvres auxquelles convient seule une exécution de solistes et qui rentrent dans la catégorie visée par le *Mercure* de novembre 1713 : « Leurs sonnates [italiennes] à deux parties ne doivent être jouées qu'à violon seul qui frise et qui prétintaille autant qu'il lui plaît et deviendraient très confuses si la même partie était exécutée par plusieurs instrumens qui feroient alors des diminutions différentes et ainsi doit être bannie d'une grande orchestre[6] ». C'est que ces sonates-là sont des pièces concertantes de caractère très marqué, des sortes de concertos à deux violons. Mais la grande majorité des *trios* s'exécutent à l'orchestre. Nous savons qu'il en existe de « doubles » à parties toutes obligées. Prœtorius, dans son *Syntagma*,

1. Lorsque la composition comporte la mise en œuvre de deux instruments égaux avec la basse, cette forme tend à se substituer aux dispositifs issus de la *suite*. Ainsi, les *Sonates à deux violons* de Du Val, d'Aubert et de Leclair l'adoptent de façon presque constante.

2. A. Schering. *Loc. cit.*, p. 9.

3. Blainville. *Loc. cit.*, p. 101.

4. Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), p. 303.

5. Voir plus haut une citation empruntée au *Dictionnaire* de Rousseau. M. Schering (*loc. cit.*, p. 39) remarque très ingénieusement que *trio* et *concerto grosso* constituent deux *états* du *concert*, l'un réduit (*trio*), l'autre agrandi (*concerto*).

6. *Mercure*, novembre 1713, p. 23.

signale le doublement des violons par les flûtes et le doublement des basses [1]. Un texte de Muffat confirme le doublement de la basse [2], lequel tient à cœur à Rameau : « On ne saurait trop multiplier les sons de la basse, dit Rameau... c'est pourquoi, non seulement on double la basse avec ses octaves, d'autres instrumens l'exécutent encore avec le clavecin [3] ». M. Mennicke signale comme trios d'orchestre les compositions de Montéclair, et de Dornel [4]; nous en rencontrerons beaucoup d'autres exemples, et, au point de vue de la multiplication des parties d'un trio, les archives de l'Opéra apportent un curieux document [5]. Quant au doublement des basses, le *Mercure*, cité plus haut, critique la façon dont il est réalisé dans les sonates italiennes, par un clavecin et une basse de viole. Ces basses, trop chargées de doubles et de diminutions, deviennent confuses, et, de plus, elles nuisent à la claire perception du sujet : « Il faudrait donc que des deux instrumens, il y en eût un qui jouât le simple de la basse, et l'autre le double [6]. »

Un inventaire rapide de notre littérature de trios, depuis la fin du XVII[e] siècle jusqu'aux environs de 1740, va montrer tout l'intérêt qu'on prenait en France à ces sortes de symphonies [7]. Dès 1692, Marais publie des *Pièces en trio* pour les flûtes, les violons et les dessus de viole. En 1695, ce sont les *Sonates à deux et à trois* de J.-F. Rebel, puis, du même auteur, le *Caprice* (1711), les *Caractères de la Danse* (1715), la *Fantaisie* et les *Plaisirs Champêtres* (1729). En 1697, Montéclair fait connaître sa *Sérénade ou Concert*, si intéressante déjà par les oppositions de groupes instrumentaux. Citons encore les quatre *Sonates à trois parties* de M[lle] de la Guerre, le *Recueil*

1. Prœtorius. *Syntagma Musicum*, III, p. 116.

2. Cf. Mennicke. *Loc. cit.*, p. 44.

3. *Erreur sur la Musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 23.

4. Mennicke. *Loc. cit.*, p. 44.

5. L'*Etat de la Musique des Concerts spirituels appartenante à l'Académie Royalle de Musique trouvée chez Brice l'Alemant, copiste de l'Opéra,* porte à la rubrique *Simphonies :*

« Simphonie en trio du sieur Roussel (?) gravez en 15 parties séparées. » (Arch. Opéra. Inventaire de juillet 1748). Voilà donc un trio qui était joué au moins par 15 musiciens.

6. *Mercure*, novembre 1713, pp. 26-27. *Dissertation sur la musique française et italienne*. Tout ce passage est reproduit dans la *Critica musica* de Mattheson, sous la rubrique : *Der Französische Anwald, oder die Vertheidigung der Französischen Musik, Pars III*, p. 200-201.

7. Voir sur ce point Schering. *Loc. cit.*, p, 166.

de trios nouveaux pour le violon, le hautbois et la flûte de Toinon (1699), les *Pièces de Symphonie* en trio du Marseillais Desmazures (1702), les *Symphonies* de Pierre Gautier de Marseille (1707), les *Trios* de Michel de la Barre, parus de 1700 à 1707, l'œuvre Ier de Dandrieu (1705), les *Sonates à trois* (IIe livre) de François Du Val (1706), le *Livre de Sinfonies* et *six suites en trio* de Dornel (1709) les *Trios* de Jacques Hotteterre (œuvre III, 1712), les *Sonates en trio* (œuvre III) de Dornel (1713), les *Trios* d'Huguenet (1713), l'œuvre I de *Trio* contenant six suites de P. Danican Philidor (1717), les *quatre Sonates à deux violons, basse de viole et basse continue* de François Couperin, les *sonates et suites de symphonie en trio* du grand Couperin, ses *Goûts réunis ou nouveaux Concerts* (1724), son *Concert instrumental* à la mémoire de Lully (1725) et ses *Nations* (1726), les *Sonates et symphonies en trio* de Clérambault, l'œuvre XVIII (1727) du fécond Boismortier qui accumule les compositions de ce genre (œuvres 28, 33, 34, 37, 39, 41, 46, 56, etc.), *les Sonates en trio et à quatre parties* de Quentin le jeune (à partir de 1729), les *Concerts de symphonie en six suites* de Jacques Aubert (1730), les *Sonates en trio* de Mondonville (1734), les *Suites* de Mangean (1735), les *trois Livres de trios* de J.-J. Naudot publiés avant 1737, les *Fanfares, simphonies* et *concert de chambre à deux et trois parties* de Mouret (antérieures à 1739), les *Suites* de Bertin, enfin les *Pièces en concert* de Rameau (1741).

Presque toutes ces compositions rentrent dans la forme *suite,* qui résultait de l'ancien système de classement adopté pour les pièces de même ton dans les recueils du XVIIe siècle. Destinées essentiellement à deux dessus et à la basse, elles comportent souvent des échanges instrumentaux ; jouées à grand orchestre, elles admettent le doublement des violons par les flûtes et hautbois, doublement qui cesse par endroits pour ne laisser entendre qu'une famille d'instruments ou bien un groupement particulier de timbres [1]. On pouvait, du reste, les « embellir » par l'adjonction d'autres parties confiées à la contrebasse, aux trompettes et aux timbales, et le *Divertissement* que le sieur de Villeneuve [2] fait jouer en 1742 apporte

1. Dans l'avertissement de ses *Concerts de simphonies pour les violons, flûtes et hautbois* (1730), J. Aubert écrit : « Ces pièces peuvent s'exécuter à grand chœur comme les Concerto ».

2. Alexandre de Villeneuve, ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Arles.

un exemple de ce genre d' « embellissement ». Composé de petits morceaux variés chantés par un dessus et une basse-taille qu'accompagnait un *trio* de deux violons et la basse, ce divertissement était susceptible de recevoir plus d'éclat : « Pour les grands concerts, déclare le *Mercure*, on y adjoindra les parties chantantes des chœurs, flûtes, hautbois, trompette, avec tous les instruments convenables [1] ».

L'œuvre Ier d'Étienne Mangean [2] qui date de 1735, nous donne un exemple du dispositif des suites d'orchestre de cette époque. Intitulé : *Concert de symphonie pour les violons, flûtes et hautbois, composé par M. E. Mangean*, Paris, la Veuve Boivin, 1735, in.-f° [3], il comprend deux *suites* destinées à deux dessus et à la basse. Le titre *pour les violons, flûtes et hautbois* ne doit pas s'interpréter dans le sens d'une complète liberté laissée dans le choix des instruments d'exécution, car des indications précisent, ici, l'emploi des violons, là, l'intervention des flûtes, etc. En outre, et ceci vient à l'appui de ce que nous avons dit plus haut des rapprochements qui s'établissent entre le *trio* et le *concerto*, certains morceaux sont exécutés en *trio*, par trois instruments solistes, tandis que d'autres portent la mention « tous ». Il y a donc là une sorte de *concertino* associée à des *ripiénistes* [4].

Les deux *suites* de Mangean débutent par une *Ouverture à la française*, en trois parties, suivie d'airs de danse, *Rigaudon, Menuet, Branle, Gavotte, Passepied, Tambourin*, et se terminent par une

et maître de musique à Paris ; le 31 décembre 1732, il prenait un privilège à l'aide duquel il publiait en 1733 six petites suites intitulées : *Conversations en manière de Sonates* pour la flûte ou le violon et la basse, œuv. 1.

1. *Mercure*, mai 1742, pp. 1189 et suiv.

2. Sur le privilège qu'il prend le 7 décembre 1734, Étienne Mangean figure avec la qualité de « maître de musique » (M. Brenet, *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790*. I.-M.-G., avril 1907, p. 435). Il paraît comme violoniste au Concert spirituel à la fin de 1742 et joue, le 29 décembre, un Concerto de Leclair. En 1751, il compte au nombre des violonistes de ce concert (*Almanach historique et chronologique de tous les spectacles de Paris*, 1752, p. 127), et, d'après Heulhard, (*Jean Monnet*, 1884, p. 88), il occupe, en 1753, un emploi de violon à l'Opéra Comique. Le 21 avril 1752, il prend un privilège pour éditer, non seulement ses propres compositions, mais encore de la musique étrangère. (Brenet. *Loc. cit.*, p. 447). Il demeure alors rue aux Ours, à la Pomme d'Or. Sa dernière œuvre connue date de 1756. (œuv. IV.)

3. Bib. nat., V_m^7, 1161.

4. Voir, à ce sujet, M. Brenet. *Les concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 104-105.

Chaconne. Elles rentrent donc tout à fait dans le cadre ancien de la *suite* [1]; les danses s'y dédoublent souvent, et il y a toujours deux *Menuets*, dont le deuxième, en mineur, est exécuté en *trio*, tandis que le *Menuet* majeur est confié au *tutti*, indication intéressante au point de vue du *trio* qui sera intercalé plus tard dans le *Menuet* de la symphonie [2].

Les symphonies de Jean-Joseph Mouret [3] présentent, en plus du même caractère formel, des dispositifs instrumentaux qu'il convient de signaler. Mouret a publié, avant 1739, quatre œuvres de symphonie. Dans ses *Fanfares pour des trompettes, timbales, violons et hautbois, avec une Suite de symphonies mêlées de cors de chasse, gravées par Mlle Louise Roussel*, (donc antérieurement à 1730) [4], livre IIe, il adopte un cadre à quatre mouvements, le premier lent, le dernier « gai », à 6/8, avec un mouvement intermédiaire intitulé « gracieusement sans lenteur » à 3 temps, muni de reprises et de *Da Capo*. L'écriture est à trois parties, deux dessus et la basse, laquelle est dédoublée et confiée à la basse continue et aux timbales ; comme celles-ci exécutent une partie distincte, on peut dire qu'il y a, en réalité, deux basses ; de nombreuses indications déterminent rigoureusement l'instrumentation qui comprend des trompettes, premiers violons et hautbois, deuxièmes violons et hautbois, timbales, basse

1. C'est un dispositif tout à fait analogue à celui que nous avons signalé plus haut dans la *Musique de table* de Telemann.

2. Les archives de la ville d'Agen (fonds du duc d'Aiguillon) contiennent, outre le *Concert de symphonie* de Mangean de 1735, 5 *Symphonies en trio*, du même (II, 137). Enfin une « symphonie n° 8 par M. Mangean » figure sur le catalogue (II, 133), mais cette symphonie ms. (2 v. alto, b. basson, deux cors, contrebasse) porte seulement sur chacune des parties l'inscription : « A M. Mangean ». Rien n'indique donc que l'attribution de cette composition à Mangean soit certaine. Cette symphonie est postérieure à 1750.

3. Jean-Joseph Mouret naquit à Avignon, le 11 avril 1682, de Jean Mouret et de Madeleine Menotte, sur la paroisse N.-D. la principale. Il serait venu à Paris vers 1707, devint surintendant de la musique de la duchesse du Maine, et entra le 7 février 1720 comme chantre à la musique de la chambre du roi (Arch. nat., O1 64, f° 69) ; il épousa la fille de l'argentier du duc du Maine, Madeleine Marie Prompt de Saint-Mars et continua le Concert spirituel avec de Lannoy et Simard, après la démission de Philidor en 1728. En 1736, il était compositeur de la Comédie-Italienne. Devenu fou, il fut enfermé au couvent de N.-D. de la Paix de la Charité de Charenton, le 16 avril 1738. Il y mourut le 20 décembre de la même année. (Arch. Seine. Fonds Bégis). Mouret avait pris, le 8 décembre 1718 un privilège qui fut renouvelé l'année de sa mort, le 26 septembre 1738 (Brenet. *La Librairie musicale en France*, p. 439).

4. Louise Roussel épousa, en effet, en 1730, le violoniste J.-M. Le Clair. Les *Fanfares* sont à la Bibliothèque du Conservatoire.

et bassons ; tantôt, les dessus, violons et hautbois accouplés, sonnent de concert avec les trompettes, tantôt, celles-ci alternent avec les violons, tantôt, ces derniers soutenus de la seule basse continue exécutent un gracieux divertissement. La *suite* se déroule, de la sorte, dans une atmosphère de contrastes et d'oppositions de timbres.

Voici un exemple de *tutti* :

La sonorité est pleine et joyeuse ; c'est bien là de la musique de fête, d'apparat.

Dans les *Simphonies pour des violons, des hautbois et des cors de chasse, exécutées à l'Hôtel de Ville, devant le Roy, seconde suite*[1], Mouret écrit une suite d'orchestre en *fa majeur* et en neuf mouvements, commençant par un *Air* ou *Prélude* pour se terminer par deux *menuets*, après lesquels on reprend l'*Allegro* qui suit le *Prélude*. Tous les morceaux sont binaires, à reprises ; les airs, les gavottes, les menuets se dédoublent et ont un *Da Capo*, ce qui constitue une sorte de réexposition à la tonique, puisque, pour conclure, on reprend le thème initial dans la tonalité principale. Rappelons que ce qui distingue le mouvement binaire des *suites* de la forme *sonate* ternaire, c'est que dans le premier, le dessin initial n'est pas réexposé. L'orchestre comprend deux violons et hautbois, la basse et deux cors de chasse en *fa*[2].

1. Bib. du Conservatoire (s. d.).

2. Mouret écrit en tête de sa *suite* : « Pour la facilité des cors de chasse, j'ay mis avant la clef de C *sol ut* (*ut* 1re), celle de G *ré sol* (*sol*) qu'il faudra toujours supposer ».

Le deuxième *Air* présente deux parties réelles de cors que soutiennent très gracieusement de souples festons confiés aux violons :

1er Cor
2e Cor
Violons
B.

Comme dans l'œuvre précédente, on observe ici d'habiles échanges de timbres, et les deux livres de *Concert de chambre à deux et à trois parties, pour les violons, flûtes et hautbois* [1] présentent des caractères analogues. Toute cette musique, malgré la sécheresse d'imitations trop systématiques, est facile et aimable. Elle respire une gaieté élégante et bien apprise, la « gaieté de Mouret » ainsi que l'écrivait Voltaire.

Si la majorité des compositions de cette époque n'admettent guère

1. Bib. du Conservatoire (s. d.). Ces 2 livres de *Concert de chambre* figurent sur l'Inventaire du Concert spirituel du 31 juillet 1748, conservé aux Archives de l'Opéra.

que l'écriture en trio, il s'en faut cependant que les musiciens ne s'essayent pas à manier un plus grand nombre de parties. Nous citerons, dans cet ordre d'idées, la XXXIV[e] œuvre de l'inépuisable Boismortier[1] : *Six sonates à quatre parties différentes et également travaillées pour trois flûtes traversières, violons ou autres instruments, avec la basse* (1731)[2].

Ici, nous sommes en présence de pièces dont la réalisation nécessite trois dessus et la basse. Les parties sont dites également travaillées parce qu'il règne, du haut en bas de la composition, un système d'imitations égales ; tout au plus. le premier dessus se permet-il quelques enjolivements supplémentaires. Disposées à la quinte, à l'octave, ces imitations se distribuent entre tous les instruments, et on peut dire des pièces de Boismortier, avec Blainville, que ce ne sont « qu'imitations successives »[3]. D'où, un style sec, étriqué, monotone.

Le cadre comporte quatre mouvements : tantôt, la sonate commence par un mouvement vif (type de la *Sinfonia* italienne), tantôt, par un mouvement lent d'allure saccadée (type de l'*Ouverture française*). Il est à remarquer que, dans le premier cas, Boismortier accumule volontiers les mouvements vifs en tête (Sonates II et IV).

A côté de la *suite* ou *symphonie en trio*, on voit apparaître, à partir de 1725, des pièces intitulées *concertos* et qui présentent le cadre ternaire des concertos italiens : un mouvement lent flanqué de deux mouvements rapides. Ainsi, en 1727, Boismortier publie son œuvre XV : *Six Concertos pour cinq flûtes traversières ou autres instruments, sans basse*[4], qui constitue une singularité dans notre littérature instrumentale. L'auteur a énormément écrit pour la flûte,

1. Né dans le Roussillon vers 1691, au dire de Fétis, Joseph Bodin de Boismortier a produit avec une prodigalité sans pareille des œuvrettes faciles et médiocres. On a dit de lui :

« Bienheureux Boismortier dont la fertile plume
« Peut tous les mois sans peine enfanter un volume. »

De 1724 à 1737, il n'écrit pas moins de 33 œuvres symphoniques ; il met à contribution tous les instruments et, en particulier, les instruments dits « champêtres », dont on raffolait alors, tels que la vielle et la musette. Marié à Marie-Anne Vallette, il en eut, le 5 avril 1735, un fils qui reçut les prénoms d'Anne-François (Arch. Seine, Fonds Bégis). Il mourut à Paris, en 1755, selon La Borde, en 1765, selon Fétis.

2. Bib. nat., Vm[7] 6670.

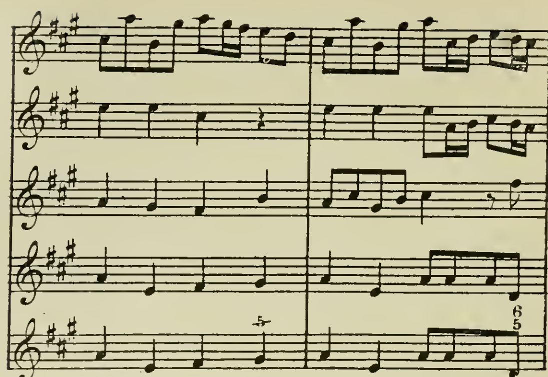
3. Blainville. *L'esprit de l'art musical*, p. 101.

4. Bib. du Conservatoire.

et il semble qu'il ait voulu essayer toutes les combinaisons instrumentales dans lesquelles la flûte pouvait entrer. Il a écrit pour flûte et basse, pour deux flûtes avec et sans basse, pour flûte, violon et basse, pour flûte, violon et hautbois, pour trois flûtes, enfin pour cinq flûtes sans basse, la cinquième étant chiffrée. Bien que construits à quatre parties, ces concertos ne donnent, en réalité, que l'impression de duos de flûtes concertantes et cela, à cause de l'égalité des timbres ; les quatre flûtes se groupent deux par deux et s'opposent ainsi presque systématiquement. De plus, en dépit du cadre et du titre italien, il ne s'agit pas véritablement ici d'un *concerto de soliste*, mais bien plutôt d'un *concert de symphonie* destiné à une seule famille instrumentale. On aimait du reste beaucoup ces associations d'instruments de même espèce. Corrette a écrit un concerto pour quatre violoncelles, le *Phénix*, et les concertos de Jacques Aubert comportent quatre violons et la basse [1]. Dans le concerto de Boismortier, il n'existe pour ainsi dire pas d'instrument principal, et les deux premières flûtes exécutent des parties d'importance sensiblement égale. L'écriture se présente du reste, comme une écriture en trio à peine déguisée. Çà et là, pourtant, le musicien s'efforce de tracer quatre parties réelles :

1re Fl.
2e Fl.
3e Fl.
4e Fl.
5e Fl.

1. Vivaldi écrit aussi cinq concertos pour quatre violons (*Estro armonico* nos 1, 4, 7,10. 11).



Un autre concerto de Boismortier va nous montrer sur le vif son procédé d'écriture, en même temps que ses essais d'accouplements de timbres, car, ici, le musicien ne situe plus son œuvre au sein d'une même famille, mais cherche, au contraire, à varier la sonorité. Il s'agit de l'œuvre XXXVII : *Concerto à cinq parties pour une flûte, un violon, un hautbois, un basson et la basse* (1732)[1].

Voici le début de l'*Allegro* initial (la pièce est en trois mouvements).

Flûte

Violon

Htb.

Bon

Basse

1. Bib, nat., Vm⁷ 6617. Ce *Concerto* se trouve à la suite de cinq *Sonates en trio* pour deux flûtes et la basse.

Ainsi qu'on peut le constater par cet exemple, la flûte marche accouplée au basson et échange avec le groupe violon-hautbois de petites figures rèches, à contours anguleux, qui ne sont pas sans offrir quelque ressemblance avec la thématique morcelée de Vivaldi. Rien de plus sèchement scolastique qu'un pareil système qui s'applique mécaniquement à toute la composition.

Une autre production contemporaine de celle de Boismortier est celle de l'organiste Michel Corrette [1], dont le premier privilège remonte à l'année 1727. Lui aussi a composé des concertos, mais en leur imprimant un caractère qui les rapproche plus que ceux de Boismortier des concertos italiens ; sa prédilection pour ce genre s'est manifestée avec une fécondité extrême ; il a écrit des *Concertos spirituels*, des *Concertos pour quatre violoncelles, violes ou bassons*, des *Concertos comiques*, enfin, sous le titre mignard de *Récréations du berger fortuné*, des ouvrages destinés à la musette, à la vielle, à la flûte, au violon, au hautbois, au pardessus de viole, et à la basse.

L'œuvre III : *Six Concertos pour les flûtes, violons, hautbois, avec la B. C. pour le clavecin* [2], comporte des pièces en trois mouvements, qui affirment une tendance marquée à opposer un instrument soliste au *Tutti*.

Les *Allegros* se hachent d'alternances T (*Tutti*) et S (*Solo*). Au point de vue dynamique, on lit souvent les indications suivantes : *Tutti e piano, Solo e forte*. Même observation à l'égard des six *Concertos* de l'œuvre IV [3]. L'instrumentation comprend trois violons ou trois flûtes, avec prédominance évidente du premier dessus ; souvent, le troisième violon se tait (*Largo* du Concerto I, *Gavotta* du Concerto III, *Largo* du Concerto VI), et on retombe alors dans l'écriture en trio.

La mélodie de Corrette ne manque pas d'intérêt ; elle est forte-

1. Voir Fétis, II, p. 365 et Eitner, III, p. 63. Le 1er privilège de Corrette remonte au 27 mai 1727 (Brenet, *Loc. cit.*, p. 431). En 1753, il publiait un intéressant ouvrage théorique : *le Maître de clavecin pour l'accompagnement*, dont la préface contient quelques indications sur l'influence exercée à Paris par la musique italienne, et aussi sur la nécessité du clavecin pour soutenir les concerts.

Après son privilège de 1727, Corrette en reprit d'autres en 1737, 1739, 1748, 1760. Il a laissé un grand nombre de « Méthodes » pour divers instruments.

2. Bib. nat., Vm7 6671.

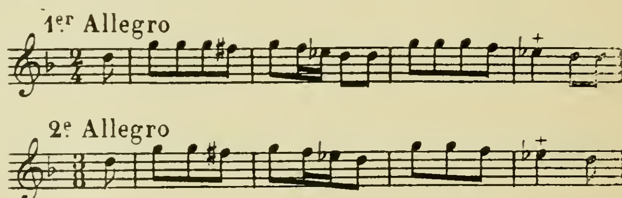
3. *Ibid.*, Vm7 6672. Le Concerto III de l'œuvre IV est à quatre mouvements.

ment teintée d'italianisme, comme par exemple, celle de l'*Adagio* du Concerto V, où une phrase balancée s'élève progressivement, en se répétant dans l'échelle :



Les *Concertos de Noëls*, ou *Concertos spirituels* [1] au nombre de trois, mettent en œuvre également trois dessus et la basse. Corrette y introduit des airs populaires de Noëls et aussi des thèmes liturgiques ; il s'ensuit, parfois, une manière de bithématisme, comme dans l'*Allegro* du Concerto I, construit sur un thème de Noël suivi du thème de l'hymne, « Christe redemptor ».

Les *Concertos comiques* débutent avec l'œuvre VIII : *Six Concertos comiques pour trois flûtes, hautbois ou violon avec la basse* que l'auteur qualifie d' « ouvrage amusant et très récréatif ». Ce sont, en effet, des pièces badines, écrites souvent avec esprit, et dont les titres : *Le Mirliton*, *L'Allure*, *Margoton*, *La femme est un grand embarras*, disent assez la physionomie accorte et le ton babillard. Chacun des trois dessus peut y jouer en solo ; le cadre est ternaire, et l'écriture se tisse d'imitations serrées, adroitement agencées et d'effet parfois fort piquant. Dans le Concerto II (L'*Allure*), sans doute afin de justifier le titre qu'il a choisi, Corrette ne sépare ses deux mouvements extrêmes que par un petit entr'acte lent, et il construit les deux *Allegros* sur le même thème [2] :



Mais toutes ces œuvres ne sont pas de vrais *concertos de soliste* ; elles marquent une transition entre le *concert de symphonie* et ceux-là.

Avec les concertos de Jean-Jacques Naudot [3], il en va tout autre-

1. Bib. du Conservatoire.
2. L'analogie thématique des *Allegros* extrêmes s'observe chez Torelli (op. 8). (Schering. *Loc. cit.*, p. 81).
3. On sait très peu de choses sur Naudot. Son privilège, daté du 24 janvier

ment ; la XI[e] œuvre de ce flûtiste, *Six Concertos en sept parties pour une flûte traversière, trois violons, un alto viola, avec deux basses, (organo e violoncello o fagotto)* [1] perd le caractère indécis des productions précédentes, pour afficher nettement la prédominance de la flûte. Le cadre s'établit toujours à trois mouvements, et le mouvement central, écrit souvent au relatif mineur du ton principal, affecte parfois la forme *Sicilienne lente* à 6/8 que l'on rencontrera dans les concertos de violon de Guignon. Les premiers *Allegros* se partagent généralement en quatre groupes T.-S., et rentrent, par conséquent, à ce point de vue, dans un type voisin de celui qu'adopte Albinoni (3 groupes T.-S.) [2]; ils n'ont pas de reprises et admettent un *Da Capo* toutes les fois qu'après l'inflexion à la dominante, vers le milieu du morceau, la réexposition à la tonique ne se produit pas. Le style de la flûte solo est très fleuri ; dans les *solos*, la flûte s'accompagne presque toujours de la seule basse continue; elle brode quelques incises des thèmes exposés par les violons, et exécute des points d'orgue qui nécessitent de l'adresse et de la virtuosité (*Largo* du Concerto II) :



L'écriture du *Tutti* offre un caractère homophone, par suite de la communauté thématique qui s'établit dans le *ripieno*. Aux trois violons, Naudot adjoint un alto, et il double ses basses, d'où un ensemble d'harmonie pleine et régulière : (I[er] *Allegro* du Concerto I).

1726, ne lui attribue aucun titre; il était vraisemblablement maître de flûte à Paris et sa production, fort considérable, se situe entre 1726 et 1745 environ. Protégé par le comte d'Egmont, il forma une flûtiste remarquable, M[me] Pâris de Montmartel à laquelle il dédia son œuvre VII. Marpurg et Quantz parlent de lu avec de grands éloges.

1. Bib. nat., Vm[7] 6667.

2. Au reste, le style mélodique de Naudot rappelle parfois celui d'Albinoni. Voir, par exemple, le thème de l'*Allegro* initial du Concerto II en *mi mineur*.

Flûte Tacet
Tutti

Viol.1
Viol.2
Viol.3
Alto
Organo
Fagotto

6
5

Ce caractère d'homophonie est encore plus frappant dans les mouvements lents, pendant lesquels la mélodie de la flûte plane tranquillement au-dessus d'un orchestre discipliné par le même rythme (*Largo* du Concerto II) :

Ajoutons que le style de Naudot, toujours gracieux et élégant, manifeste certaines particularités, certaines « manières » qu'on disait spéciales à l'école de Mannheim. Nous voulons parler du « Vorhalt » ou « Seufzer » qui se laisse discerner (*a*) dans l'exemple précédent et aussi de tremolos avec notes jaillissantes, tels que celui-ci, que nous extrayons de la partie de flûte de l'*Aria* à 3/8 qui termine le Concerto VI en *sol majeur :*

Au surplus, nous retrouverons ces « manières » chez la plupart des symphonistes français.

A côté des concertos de flûte, les concertos de violon ne tardent pas à prendre une grande importance. C'est à Jacques Aubert qu'on doit les premiers concertos de l'espèce publiés en France[1]. Son 1er livre de *Concertos à quatre violons, violoncelle et basse continue* (œuvre XVII), daté de 1735[2], comprend six compositions généra-

1. Sur Jacques Aubert et ses concertos, voir L. de La Laurencie, *Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon*, Mercure musical, 15 mai 1906.

2. Bib. nat., Vm7 1706. Le 2e livre porte le numéro d'œuvre XXVI (Bib. du Conservatoire).

lement en trois mouvements, confiées à un violon principal qu'assistent trois violons *ripiénistes* et la basse. Trois concertos sur six présentent une *Gavotte* comme mouvement central, et deux se terminent par un *Menuet*. (Concertos I et V). Plus fréquentes que chez Albinoni, les alternances du *tutti* et du *solo*, atteignent le chiffre 5 (2e concerto, *Allegro* initial), et le premier violon est chargé d'amener les modulations principales. Dans l'accompagnement, il arrive que les *ripiénistes*, à l'exemple de ce qui se passe chez Tartini, se substituent à la basse continue [1]; ils exécutent alors des battements sous les traits et passages du violon principal, mais sans manifester ces recherches d'accentuation rythmique qu'on remarque, par exemple, dans les *Concertos* à quatre d'Albicastro [2].

Grâce aux deux livres de concertos de Jean-Marie Leclair l'aîné [3], *Concerto a tre violini, alto e basso, Per organo e violoncello* (*parte* 1ma, *parte* 2da), dont le premier (œuvre VII) paraît pouvoir se placer vers 1736, et le second (œuvre X), vers 1744, la musique française se trouve en possession d'œuvres susceptibles de rivaliser avec les plus remarquables compositions de l'école italienne. Si le premier livre, ainsi que le remarque M. Schering [4], rappelle le concert d'église de Torelli, le deuxième s'inspire de Vivaldi, mais les thèmes sont pleins de caractère et témoignent d'une grande personnalité. Le cadre est, pour ainsi dire, toujours en trois mouvements [5], avec, comme mouvement central, un *Adagio* ou un *Aria* d'allure méditative que Leclair écrit au relatif mineur. Il n'y a pas de reprises dans les *Allegros*; après l'inflexion à la dominante, le thème initial est généralement réexposé à la tonique (Concertos I, II, IV, V, VI du premier livre). Les groupes T.-S sont le plus souvent au nombre de trois dans l'*Allegro* initial, à l'imitation du dispositif d'Albinoni, mais les mouvements terminaux, admettent une plus grande fré-

1. Par exemple, dans la *Gavotta* qui occupe le centre du deuxième Concerto.

2. Voyez l'exemple cité par M. Schering à la page 36 de son ouvrage, avec ses courtes figures d'accompagnement habilement réparties dans la mesure à toutes les hauteurs de l'échelle sonore. Chez Aubert, rien de tel: les figures d'accompagnement sont toutes placées sur les mêmes temps.

3. Sur J.-M. Le Clair l'aîné, voir L. de La Laurencie, *Jean Maire Le Clair l'aîné* I.-M.-G. janvier 1905, et *Courrier musical*, 15 novembre 1904.

Le 1er livre de concertos porte à la Bibliothèque nationale la cote Vm7 1697 et le 2e la cote Vm7 1696.

4. Schering. *Loc. cit.*, p. 167.

5. Seul, le Concerto II du 1er livre est à quatre mouvements.

quence de ces alternances qui atteignent le chiffre 6 dans le finale des Concertos I et V du deuxième livre. Les *Arias* et *Adagios* voient aussi se multiplier les échanges du *tutti* et du *solo*. C'est ainsi que l'*Aria gratioso* du Concerto IV (deuxième livre) se partage minutieusement entre les deux protagonistes, et que, parfois, deux groupes T.-S s'accumulent dans une seule mesure [1]. Enfin les *Adagios* montrent un thème accessoire réservé au *tutti* et qui s'oppose à celui du *solo* (Concertos II, III du 1er livre). Il convient d'observer, d'une manière générale, au sujet de la fréquence des alternances du *tutti* et du *solo*, qu'elle se trouve en relation avec le degré de virtuosité atteint par les solistes, à un moment donné. On peut dire que la longueur des *solos* est en raison directe de la virtuosité acquise par les solistes. Ceux-ci ne possèdent-ils qu'une technique modeste, limitée, alors, les alternances de T et de S se multiplient ; au fur et à mesure que la technique, et avec elle les moyens d'expression, progressent, la mélodie confiée au soliste prend plus de liberté et d'extension. Le deuxième livre de Leclair, en développant considérablement les *solos*, apporte un exemple de l'action de la technique du violon sur l'économie des œuvres.

Très étendus (ils atteignent souvent 30 mesures et on en trouve dans le finale du Concerto V du 2e livre, de 72 mesures), les *solos* s'accompagnent le plus souvent de la seule basse continue soutenue par le violoncelle, et présentent fréquemment l'indication dynamique : *p.* (*piano*). C'est au cours des *tutti* que se manifestent en plus grand nombre les mentions de nuances. L'*Allegro* initial du Concerto I (2e livre) présente même un *diminuendo* figuré implicitement par la succession : *p. pp.*

Enfin, le « Vorhalt » mannheimiste n'est pas rare chez Leclair ; qu'il nous suffise de le signaler dans l'*Adagio* et l'*Allegro* final du Concerto II (2e livre), dans l'*Andante* du Concerto III (même livre) et aussi dans l'*Allegro ma poco* du Concerto IV.

Adagio du Concerto II



Finale du Conc II



Andante du Conc III



1. Les *Concertos* de Hændel (op. VI) présentent eux aussi de nombreuses alternances du *tutti* et du *solo* dans les mouvements lents, mais il ne semble pas qu'ils aient influencé Le Clair.

Si l'on cherche à résumer les caractères de notre littérature symphonique aux environs de 1740, on conclura qu'elle manifeste une grande prédilection pour l'écriture en trio et pour la forme *suite*, mais que le *concerto* de flûte et de violon, quoiqu'apparaissant beaucoup plus tard en France qu'en Italie, ne va pas sans apporter une intéressante contribution, au « nouveau style ». Les trios, par leurs tendances à donner aux allegros la forme *sonate*, par leurs recherches d'instrumentation et de coloris, les concertos, par la prédominance qu'ils imposent à l'élément mélodique, par les raffinements de rythme et d'éclat qu'ils lui confèrent, par le perfectionnement du travail thématique qui annonce le futur « développement », enfin, par la réalisation de *tutti* homophones, préparent la prochaine efflorescence de la symphonie.

II

L'examen des programmes du Concert spirituel, à partir de 1740, prouve en quelle faveur le public et les artistes tiennent les concertos. De plus en plus aussi, la musique étrangère se répand dans la capitale et exerce son influence sur nos compositeurs. Et ce ne sont pas seulement les Italiens, qui, jusque-là, avaient à peu près détenu le monopole de la musique étrangère, dont on joue et on admire les œuvres, mais encore les Allemands. J.-Ph. Telemann est reçu et fêté à Paris, en 1737, et le 25 mars 1738, un motet de lui remporte un vif succès au Concert spirituel [1]. Dès le 6 avril 1736, Charles-Nicolas Leclerc prenait un privilège pour publier cinq de ses œuvres, et un livre de solos de Hændel [2]. Telemann, lui-même, se met à éditer ses œuvres à Paris ; le 3 février 1738, il sollicite et obtient un privilège de vingt ans pour « plusieurs ouvrages de musique instrumentale sans paroles » [3]. C'est à l'aide de ce privilège qu'il publie, la même année, ses *Nouveaux quatuors en six suites*, et la longue liste des souscripteurs insérée dans cet ouvrage [4] montre à quel

1. M. Brenet. *Les concerts en France sous l'ancien régime*, p. 197. Telemann demeurait, vis-à-vis la porte de l'hôtel du Temple, chez M. Vater, facteur de clavecins.

2. M. Brenet. *La Librairie musicale en France*..., pp. 436-437.

3. *Ibid.*, p. 438.

4. Bib. nat., Vm^7 1284.

point les dilettantes et les musiciens de Paris savaient en apprécier l'auteur. On relève sur cette liste les noms des ducs d'Antin, d'Aumont, d'Ayen, de la Trémouille, de Pequigny, de Villeroy et de Durfort, du prince de Conti, du grand Prieur de France, du comte de Clermont, du financier mélomane Bonnier de la Mosson, de M. Chauvelin, du marquis de Vibray. Puis, ce sont les musiciens qui tiennent à encourager leur confrère : Blavet, Mlle Boucon, de Caix, Forqueray le fils, Guignon, roi des violons, Mondonville, Naudot, Selle, etc. Le 2 mai 1739, Michel Corrette lance dans le public les 5e, 6e et 7e œuvres de Hændel [1], et le 12 octobre, Nicolas Chédeville édite quatre œuvres du flûtiste Quantz. Le 31 mars 1744, Duter prend un privilège pour 12 symphonies de Richter, 12 concertos de Hasse et 12 concertos de Rezell [2].

En même temps, le Concert spirituel multiplie les exécutions de concertos et de symphonies d'auteurs étrangers. Après les concertos joués en 1741 par Blavet, Guignon, Ruault, Selle et Lavaux, Petit fait entendre, le 24 décembre 1731, un concerto de Tartini [3]; le 1er novembre 1741, Gaviniès exécute le *Printemps* de Vivaldi [4], et le 9 décembre 1743, on entend un concerto de Hændel exécuté par toute la symphonie [5]. Puis, le 6 juin 1745, Forqueray, Blavet, Morella et Labbé jouent un quatuor de Telemann [6], repris les 8, 13, 17 et 20 juin, pendant que des œuvres de Vivaldi tiennent l'affiche les 31 mars, 6 avril et 17 avril 1746 [7].

Le succès que ces compositions remportaient auprès des amateurs ne pouvait qu'exciter une heureuse émulation chez nos musiciens. Nous allons donc assister à l'éclosion de nombreux ouvrages dont plusieurs méritent plus que de l'estime.

1741. — Le 1er novembre 1741 on exécute, au Concert spirituel, un *double quatuor, symphonie* de M. Blainville [8]. Or, un quatuor du

1. Brenet. *Loc. cit.*, p. 439.
2. *Ibid.*, p. 443.
3. *Mercure*, décembre 1741, p. 2744.
4. *Ibid*, novembre 1741, pp. 2519-2520.
5. *Ibid*, décembre 1743, II, p. 2750.
6. *Ibid*, juin 1745, p. 134.
7. *Ibid*, avril 1746, p. 151.
8. Charles-Henri Blainville ou de Blainville serait, d'après Eitner (II, pp. 58, 59) né à Tours en 1711, et mort à Paris en 1769 : mais cette dernière date est inexacte, car, en 1770, Blainville touche 48 livres sur les Menus Plaisirs du

même auteur, conservé en manuscrit à la Bibliothèque nationale[1], nous permet de juger de sa manière. Il comporte deux violons, alto et violoncelle auquel s'adjoint le basson dans l'*Aria gratioso*, mais la basse chiffrée fait défaut.

Le cadre se compose de cinq mouvements, *Allegro 2, Adagio 4, Allegro 2, Aria gratioso* 6/8, *Allegro 2,* et la tonalité est celle de *si ♭ majeur.*

Le premier *Allegro* divisé en deux reprises se construit sur un seul thème; rapidement, la première reprise module vers le ton de la dominante, et cadence en *fa majeur*; puis, dans la seconde partie, le thème est soumis à une sorte de *développement,* et passe, à travers les relatifs mineurs de la tonique et de la dominante, après quoi il est réexposé dans le ton principal. Nous sommes donc en présence, ici, d'un premier mouvement de sonate déjà très bien établi.

Dans le court *Adagio* qui suit, ce sont les basses, alto et violoncelle qui exposent le thème, repris ensuite par les violons. Le deuxième *Allegro* consiste en un *fugato* avec imitations à la quinte par l'alto ; il ne présente pas de barres de reprise.

L*Aria gratioso* à 6/8 se balance en un rythme gracieux et mélancolique et affecte la forme d'un rondeau à deux couplets, le premier cadençant à la dominante, le deuxième au relatif mineur de la dominante. L'alto n'y participe pas ; en revanche, un basson écrit en partie réelle, vient s'associer à la basse, mais ce basson disparaît dans le deuxième couplet qui constitue ainsi un intéressant épisode en trio. Le mouvement final, tout en batteries répétées que sabrent des gammes rapides, consiste en une manière de tempête visiblement inspirée par celle du *Printemps* de Vivaldi.

C'est aussi en 1741, que Jean-Baptiste Dupuits[2] publie ses *Sei*

roi (0f,2875). Dans l'*Etat de Paris* de de Jèze (1760), il figure comme maître de musique pour la musique vocale française, pour le « goust du chant », pour le violoncelle, et pour la composition (pp. 185, 186, 266). Professeur de la marquise de Villeroy, il lui dédia un *Bouquet*, en 1751. Ses *Symphonies* que nous étudierons plus loin (œuv. II) sont dédiées à un autre de ses élèves, le marquis de Mont-Revel. En 1759, il dédiait à la marquise d'Arpajon des *Leçons de ténèbres*. (*Mercure* avril 1759, I, p. 194).

1. Ms. in-4° Vm7 4804, sous le titre 5a *Sonate en Quatuor*.

2. Un « avis au public », inséré dans le *Mercure* de février 1753, annonce que « Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes élève de Campra, et de plusieurs autres grands maîtres, ouvre une école publique de musique le 15 janvier », (*Mercure*

Sonate a due violini e cimbalo, Libro 1° (œuvre XVI)[1] (Le privilège est du 11 septembre 1741 [2]) qui nous ramènent à l'écriture en trio, avec le dialogue des violons par brèves imitations. Toutes ces sonates affectent un cadre en trois parties, avec mouvement central au relatif mineur ou en mineur sur la tonique.

En octobre 1741, la pièce d'un Syrien, nommé Ritta Ardack, que l'on jouait rue de Grenelle sous le titre du *Jugement universel*, s'accompagne d'une sorte de symphonie descriptive, dont le *Mercure* n'indique pas l'auteur, symphonie « mêlée de cors de chasse et de trompettes » [3].

Enfin, la même année voit très probablement paraître l'intéressante œuvre VI de Louis-Gabriel Guillemain [4] : *VI Simphonies dans le goût italien, en trio, par M. Guillemain, ordinaire de la chapelle et de la chambre du Roy, dédiées à M. le comte de la Suze, grand maréchal des logis de la Maison du Roy* et *colonel d'un régiment de dragons, Gravées par Mlle Michelon* [5]. Cet ouvrage figure, en effet, sur le *Catalogue général et alphabétique de Musique imprimée ou gravée en France*. Paris, 1742 ; il est donc antérieur à 1742, ou bien date des tout premiers mois de 1742.

Guillemain écrit ici six symphonies en trois parties, à la mode italienne, symphonies dont le mouvement lent, qualifié *Andante*, revêt souvent la forme *Sicilienne* (Symphonies I, II, III), et s'établit en mineur sur la tonique. Les premiers *Allegros*, tous munis de barres de reprise, offrent cette importante particularité de présenter des traces déjà apparentes de bithématisme. Le deuxième thème reparaît même dans la deuxième reprise et contribue au *développement*, avant la *rentrée* du premier thème qui, du reste, ne s'effectue pas de façon constante, car on se trouve ici en présence d'une forme de transition déjà observée dans l'École autrichienne [6], chez Georges

février 1753, p. 158). Il s'intitulait « maître de clavecin et de vielle ». Son catalogue d'œuvres jusqu'en 1757 a paru dans le *Mercure* de juin 1757, pp. 1331-36.

1. Bibl. nat. Vm7 1171. Un autre recueil de *Sonates à deux violons et basse* (Œuv. XIV) porte la cote Vm7 6468.

2. Brenet. *Loc. cit.* p. 441.

3. *Mercure*, octobre 1741, p. 2338.

4. Sur Guillemain, voir : L. de La Laurencie, *Un virtuose oublié, Louis-Gabriel Guillemain*, (*Courrier musical*, 1er août 1906).

5. Bib. du Conservatoire (s. d.).

6. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, 1908, p. 21.

Matthias Monn. Voici un exemple de la présentation du double thème (*Allegro* initial de la Sonate III) :



On voit qu'au thème (*a*) exposé *forte*, s'oppose nettement le thème (*b*) exposé *piano*. Le bithématisme se présente donc ici sur le plan dynamique [1].

La mélodie de Guillemain, souple et légère, est en général très ouvragée et tracée de la main d'un habile violoniste expert en l'art de pratiquer des écarts dépassant deux octaves :



[2]

Ses *Allegros* et ses *Prestos* respirent une gaieté vive et piquante; soudainement, et d'un trait incisif, il dessine de brefs appels :



[3]

ou bien, lance dans l'aigu d'audacieuses chaînes de trilles qui rappellent un peu la manière de Telemann. Les deux violons dialoguent par imitations quand ils ne brodent pas des passages en tierces ou en sixtes.

Les *Six concertino à quatre parties, dédiés à M. le duc d'Ayen* (œuvre VII) doivent être sensiblement contemporains [4]. Ecrits pour deux violons, alto et basse, le premier violon jouant le rôle d'instru-

1. On observe de même deux thèmes présentés sur le plan dynamique dans la symphonie V.

2. *Allegro* initial. Symphonie I.

3. Simp. III. *Presto*.

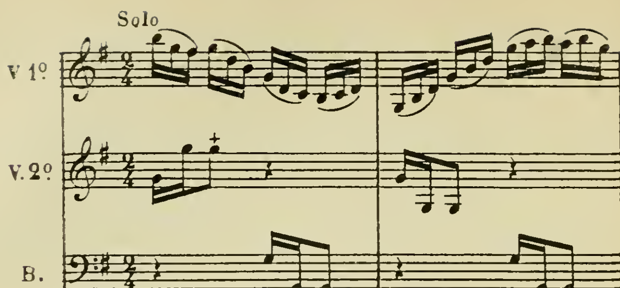
4. Le 2 février 1743, au Concert des Tuileries, Mangean exécute un Concerto de Guillemain, qui pourrait bien être une des compositions de l'œuvre VII. (*Mercure*. vérifer 1743. p. 404.)

ment principal, et les autres instruments tenant lieu de *ripiénistes*, ils constituent plutôt de la musique de chambre que de la musique d'orchestre. Tous comportent trois mouvements dont le dernier (Concertino VI) est un *Menuet* dédoublé.

Les oppositions du *solo* au *tutti* se présentent avec une fréquence extrême ; les interventions contrastées des deux groupes d'instruments se répètent incessamment. Presque toujours, le *tutti* vient appuyer, souligner les cadences. L'écriture est souple, coulante. Guillemain aime le balancement des accords brisés en triolets, l'ondulation des violons que l'alto et la basse soutiennent en une étroite association. Voici un spécimen de son écriture à quatre parties [1] :

Les *solos* sont doucement posés sur de sobres figurations des *ripiénistes* qui s'échangent discrètement :

1. Concertino. I. *Allegro ma non presto.*



1743. — L'œuvre XII de Guillemain, annoncée dans le *Mercure* d'avril 1743 [1] : *Six sonates en quatuors ou Conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue* (1743) [2] appartient aussi à la musique de chambre, et l'auteur, dans un « Avertissement » placé en tête de sa publication, déclare expressément que ses *Sonates en quatuors* ne doivent être jouées qu'à quatre instrumentistes [3]. On remarquera le sous-titre de *Conversations* que reçoivent ces pièces, désignation assez fréquente alors et que nous retrouverons dans l'œuvre du violoncelliste François Martin. Rien de plus juste, d'ailleurs, de plus adéquat au caractère de tels ouvrages qu'un pareil titre, car ils constituent avant tout de la musique de salon et comme une fine causerie entre gens spirituels et bien élevés.

La distribution des mouvements s'effectue à l'intérieur de l'habituel cadre ternaire, avec *Aria* central qui est dédoublé dans trois sonates sur six, et le bithématisme déjà observé en étudiant l'œuvre VI surgit à nouveau de place en place. Il est généralement souligné par un contraste d'instruments. Ainsi (Sonate III), au premier thème proposé par le violon en *fa majeur*, s'oppose un deuxième thème confié à la flûte ; dans la deuxième partie de l'*Allegro*, ces deux motifs participent au *développement* qui consiste en un travail de passages modulants. Il convient, toutefois, d'observer, qu'en raison de la nature spéciale de la mélodie de Guillemain, mélodie très ciselée, très ornée, très complexe, où l'écoulement fluide des triolets vient contraster avec l'allure alanguie de figures en rythme binaire,

1. *Mercure*, avril 1743, p. 743.
2. Infº. Bib. de M. Ecorcheville.
3. *Courrier musical*, *Loc. cit.*, 1er août 1906.

la différenciation des individus thématiques ne se manifeste pas très clairement. Un pareil feutrage mélodique n'est certainement pas propice à la présentation de thèmes originaux et bien caractérisés, et le bithématisme n'apparaîtra avec quelque netteté que le jour où la mélodie se sera simplifiée et où elle se réduira à des traits essentiels aisément reconnaissables.

Remarquons, à propos de cette question du bithématisme ou du dithématisme, pour parler comme certains puristes, que l'origine du deuxième thème doit être recherchée bien plutôt dans les œuvres symphoniques que dans la littérature du clavier. Le bithématisme, en effet, se fonde essentiellement sur le principe du contraste, principe très ancien, dont le *trio* d'instruments à vent inséré dans les *fugatos* des *ouvertures à la française*, fournissait déjà une application. Or il n'échappera à personne que l'établissement des contrastes se précisera beaucoup mieux dans les compositions pour plusieurs instruments que dans les pièces de clavecin ou d'orgue.

Il est clair, aussi, que le développement de la technique instrumentale et en particulier de la technique du violon, a fortement influé sur l'évolution de la mélodie, sur son caractère chantant et expressif, lequel s'affirme, de préférence, dans le deuxième thème.

Chez Guillemain, comme chez tous les musiciens qui écrivent d'une manière violonistique, le deuxième thème se dégage, petit à petit, des conclusions modulantes et des épisodes de virtuosité adjoints au premier thème. Une véritable floraison de motifs secondaires, accessoires, surgissait après l'exposé du thème principal, et c'est cette floraison qui s'est, en quelque sorte, resserrée autour du deuxième thème.

L'*Aria* central présente presque toujours la forme *Rondeau*, comme dans le quatuor de Blainville ; il est traité avec un sentiment tendre, câlin, mélancolique[1].

Les *Allegros*, au contraire, se meuvent avec une prestesse amusante et précieuse, dont le finale en 6/8 de la Sonate V fournit un excellent exemple ; à travers ces gammes rapides, ces fusées étincelantes, ces reparties promptes et avisées, il y a vraiment de la « conversation », et toute la pièce fait songer à des entretiens galants, ponctués du manège des dérobades et des coups d'éventail.

1. Voyez, par exemple, le deuxième *Aria*, en croches liées de deux en deux, de la Sonate IV.

Voici le charmant début de la Sonate I (*Allegro moderato*) :

On voit que la basse de viole a une partie mélodique et concertante. Le violon joue souvent en doubles cordes.

1744. — En 1744, les concertos battent leur plein au Concert spirituel ; Mondonville, Blavet et Labbé le fils, en jouent fréquemment, et, au mois de janvier, le *Mercure* annonce un 2e *Concerto à cinq, quatre violons, orgue et violoncelle, dédié à Madame Adélaïde de France* par Mlle d'Hauteterre [1], composition que nous n'avons pu retrouver, et qui présentait le dispositif à quatre violons, sans alto, des concertos de Jacques Aubert.

Nous signalerons aussi, vers cette année 1744, deux œuvres de

1. Elisabeth d'Hauteterre ou de Hotteterre, n'a pas, selon M. Brenet, de parenté certaine avec les Hotteterre. Le 13 janvier 1741, elle prenait un privilège pour des pièces de musique instrumentale (Brenet. *Loc. cit.*, p. 441). Son 2e *Concerto* à cinq est annoncé dans le *Mercure* de janvier 1744, pp. 144-145.

mérites inégaux, mais toutes deux intéressantes. D'abord, les *Sonates en trio pour un clavecin et un violon dédiées à M. et Mme Forqueray* par M. Clément [1]. L'expression « en trio », appliquée à des sonates de clavecin et violon, peut surprendre à première vue, quoiqu'elle s'explique fort bien par cette considération que le mot trio désigne le nombre des parties ; or, chacune des mains du claveciniste en effectue une différente ; il y a donc, en réalité, trois parties distinctes.

La troisième Sonate de Clément décèle une particularité très importante à l'égard de la constitution de la future symphonie, car, écrite en quatre mouvements, elle place deux *Menuets*, le premier en majeur (*ré*), le deuxième en mineur, avant la *Gigue* finale. Nous avons donc un exemple, ici, dès 1744, de *Menuet* avec ébauche de trio, intercalé avant le mouvement final.

Le style est gracieux et aimable. Dans le premier *Allegro* de la Sonate II, le violon expose un thème léger que soutiennent des tenues du clavecin. Enfin, le « Vorhalt » de Mannheim apparaît à plusieurs reprises, sous sa forme ascendante ou descendante :



1745. — A côté de cet ouvrage modeste, mais pourtant distingué, le *Concerto à quatre* de Michel Blavet [3], conservé en manuscrit à la Bibliothèque de Carlsruhe, brille d'un éclat vainqueur. Entre deux

1. Sur François Clément, voir Eitner, II, p. 465, et L. de La Laurencie : *Deux violistes célèbres* ; *Les Forqueray*, S. I. M., 15 décembre 1908. Le 17 décembre 1743. Clément prenait un privilège pour de la musique instrumentale. (Brenet, *Loc. cit.*, p. 443). C'est ce privilège qui lui a servi à publier les *Sonates en trio* ci-dessus. (Bib. du Conserv. et Bib. nat. Vm⁷ 1910.) Nous retrouverons Clément en 1755.

2. *Allegro poco Andante* de la Sonate V.

3. Né à Besançon, de Jean-Baptiste Blavet et d'Oudette Lyard, et baptisé le 13 mars en l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville. Michel Blavet était fils d'un tourneur et vint à Paris en 1723, avec le duc Charles-Eugène de Lévis. Dès 1726, il paraît au Concert spirituel avec grand succès et son privilège du 1er octobre 1728 (Brenet, *Loc. cit.*, p. 431) montre qu'il était alors au service du prince de Carignan. Entré chez le comte de Clermont, il devint surintendant de sa musique. Il appartient à la musique royale en 1738 où il reçoit 1.200 livres d'appointements (Luynes, *Mémoires*, II, pp. 292-293), et se voit accueilli par l'Opéra en 1740. Sur l'État de 1752, il touche 700 livres d'appointements et 500 livres de gratifications. Ses appointements s'élèvent à 800 livres en 1758 et, en 1759, il obtient une pension de 600 livres (Arch. Opéra). Atteint de la pierre, il mourut, des suites d'une opération, le 28 octobre 1768 à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés ; on l'enterra le lendemain à Saint-Symphorien. Deux des fils qu'il avait eus de son mariage avec Marguerite Ligier, Jean-Louis, et Pierre-Lambert, étaient prêtres. (Arch. Seine, fonds Bégis).

Allegros, le premier à quatre, le dernier à trois temps, se placent deux *Gavottes*, l'une en mineur, l'autre en majeur sur la tonique (*la*). La composition ne porte pas de date, mais son apparition semble pouvoir se placer vers 1745, car Blavet exécute en 1744, 1745, et 1746, de nombreux concertos de flûte au Concert spirituel, et tout porte à croire que le concerto de Carlsruhe se trouvait parmi ceux-ci.

Les deux *Allegros*, dépourvus de reprises, présentent chacun un système de quatre groupes T-S, et sont construits dans la forme sonate, avec réexposition finale à la tonique du thème du *tutti*. Le *solo* y expose un thème accessoire. Dans le premier *Allegro*, le thème du *tutti* a le caractère d'une sorte de refrain qui se répète trois fois. Quant aux *Gavottes*, elles se présentent dans la forme binaire habituelle.

Blavet a fortement subi l'influence italienne[1], et le goût qu'il manifestait pour les compositions de Telemann se traduit par certaines « manières », chères à ce compositeur, les effets de pédale par exemple; au cours du premier *Allegro*, on relève une pédale de dominante tenue par le premier violon et soutenant pendant cinq mesures les ramages de la flûte[2].

L'instrumentation comporte, outre la flûte, deux violons et une basse d'archet non chiffrée, ce qui laisse la composition un peu en l'air. Tout l'ensemble est vif, animé, brillant, avec d'exquises qualités d'élégance et de goût. Le travail thématique de la flûte rend compte de la façon dont on exécute alors le *développement*, au moyen du filigrane des « passages ».

Le thème suivant du *tutti* :



devient à la flûte :



et se transforme en un long trait modulant.

1. Dans ses *Recueils de petits airs*, accommodés pour les flûtes, les violons, etc., il arrange des menuets italiens ou des gavottes de Corelli, Geminiani, et aussi des pièces de Hændel. L'abbé le Blanc assurait qu'il brodait les Sonates de Mascitti.

2. Telemann, dans le *Prélude* du 1er des *Nouveaux quatuors en six Suites* (1738), place au-dessous de brillantes figurations confiées à la flûte une longue pédale de tonique tenue par les instruments à archet.

La Bibliothèque de Dresde possède deux Concertos manuscrits de Jean-Pierre Guignon qui remontent aussi aux environs de 1745. Nous n'insistons pas sur ces deux ouvrages, écrits dans le style italien, parce qu'ils font l'objet d'une étude qui vient de paraître dans la *Rivista musicale italiana* [1].

1746. — L'année suivante, 1746, le flûtiste Benoist Guillemant [2] publie une œuvre qui mérite de retenir notre attention :

Sei Sonate en quatuor pour deux flûtes, un violon obligé et la basse continue. Dédiées à Son Excellence Mgr le comte de Rottembourg, colonel d'un régiment de dragons, lieutenant général des armées de Sa Majesté le Roy de Prusse, etc. *Composées par M. Guillemant, maître de flûte*, œuvre Ier. Avec privilège du Roi, 1746 [3].

Avertissement. — « Quoique ces six sonates soient en quatuor, on observera que les deux parties de flûte peuvent se jouer en duo, et même en trio avec la basse, elles pouront se jouer également sur le violon et même en quatuor. »

La dédicace nous apprend encore qu'il s'agit du « premier essai » de l'auteur. D'autres recueils suivirent [4], car le comte de Rottembourg, comme tant d'autres de ses compatriotes, marchait sur les traces de son maître et commanda plus d'un volume au flûtiste parisien. Frédéric le Grand était, en effet, un infatigable virtuose et compositeur pour la flûte et c'est incontestablement à son goût persistant pour cet instrument que l'on doit l'énorme quantité de concertos et *solos* de flûte qui ont paru le plus souvent en copies manuscrites, aux environs des années 1740 et 1750.

Toutes ces sonates de Guillemant sont en quatre morceaux ; la tonalité initiale est conservée dans les différents morceaux de chaque sonate (sauf le relatif mineur). En ce qui concerne leur coupe intérieure, on peut dire, d'une façon générale, que les *rentrées* des thèmes se font toujours à la fin des morceaux, après d'assez

1. L. de la Laurencie : *Un musicien piémontais en France au XVIIIe siècle : J.-P. Guignon, dernier Roi des violons* (*Rivista musicale italiana*, 1911, fasc. 4.)

2. Eitner et Fétis disent qu'il était flûtiste à Paris vers 1740. Son privilège est du 31 mars 1746 « pour des Sonates, Trio, Concerto et autres pièces de musique instrumentale de sa composition ».

3. Bib. nat., Vm7 1287.

4. Il a écrit des *Pièces* à deux bassons ou deux violoncelles (op. III), 2 livres de *Sonates en trio* (op. IV, V) et 3 suites d'airs de flûte et de violon (op. VI). Une symphonie de lui fut jouée le 16 mai 1751 au Concert spirituel. (*Mercure*, juin 1761, I, p. 166).

longs *développements* basés sur lesdits thèmes. Voici d'ailleurs le schéma de la première sonate :

En *ut majeur*. I. *Allegro*, C. — Il n'y a, à proprement parler, qu'un seul thème. Aux deux barres, commence un *développement* assez étendu sur ce thème, pris dès le début, à la dominante. La *rentrée* à la tonique a lieu mais tout à la fin, en manière de *Coda*, pour conclure.

II. *Aria* Ima *Gratioso* 3/8. — *Rentrée* à la tonique après court *développement*.

Aria IIda (en *ut mineur*). — Même procédé de *rentrée* tout à la fin, en manière de conclusion. Les morceaux sont d'ailleurs courts ; *Da Capo* du premier après le second. Ce dédoublement de deux thèmes d'*Andantes* est le début du genre, essentiellement français, de la Romance.

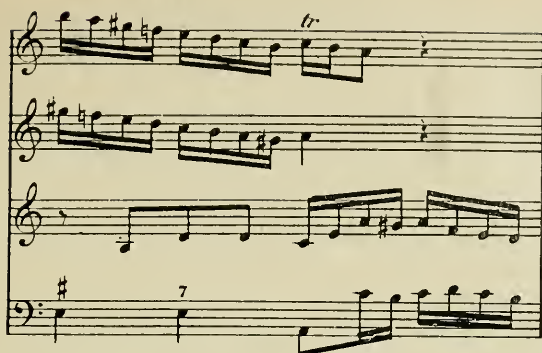
III. *Giga. Allegro* 3/8.

IV. *Minuetto* I et *Minuetto* II (ce dernier en mineur suivi du *Da Capo* du premier). A remarquer ce dédoublement des menuets qui correspond à celui de l'*Andante*.

L'écriture de Guillemant, sans être symphonique, a un caractère concertant : les deux flûtes marchent généralement ensemble mais ne se doublent point. Ainsi que le fait remarquer l'auteur, elles forment un *duo*. Le violon, lui, est absolument indépendant : son rôle est évidemment un rôle d'accompagnement, mais assez libre et qui ressemble, dans les premiers morceaux, à celui d'un second violon d'orchestre de symphonie (figurations, nombreux trémolos, etc.) ; il accompagne souvent en triolets dans les mouvements lents. Quant à la basse, soigneusement chiffrée, elle joue un rôle actif et fait bien plus penser au clavecin qu'au violoncelle.

Un exemple éclairera nos explications :

Adagio
Flûte I
Flûte II
Violon
Basse



En résumé, ces sonates de Guillemant rentrent encore dans le genre de la *suite*, genre auquel nos musiciens renoncent difficilement. Dans deux d'entre elles, les finales sont dénommés *Ballo*, terme dont se servent les vieux maîtres italiens, et parfois encore, Domenico Scarlatti. Au surplus, ce terme s'accorde parfaitement avec le genre *suite*.

On ne saurait, du reste, reprocher aux musiciens français leur fidélité à la forme *suite*. Ne la trouvent-ils pas cultivée précisément chez les musiciens étrangers qui détiennent alors la faveur publique, et en particulier chez Telemann, dont deux des six pièces du recueil de 1736 et toutes les compositions de celui de 1738 sont des *suites* [1] ?

A côté de la *suite* ils rencontrent chez les Allemands et les Italiens la *symphonie* en trois parties dont Richter remplit ses deux recueils édités chez Duter [2], et dont Scheibe, dès 1745, décrit avec force détails la structure [3].

1748. — Nous ne devons donc pas être surpris de voir se développer parallèlement les deux genres. Simon et Guillemain vont donner, en 1748, deux livres de symphonies.

Le *Mercure* de mai 1748 annonce *Six symphonies pour deux violons, violoncelle, quinte ou troisième violon. Dédiées à Mme Dupin*,

1. Les six *Suites* des *Nouveaux quatuors* de 1738, comme du reste celles de 1736, reçoivent une terminologie française ; mais les noms de danse y sont remplacés par des adverbes à signification esthétique : tendrement, flatteusement, légèrement, tristement.

2. *Six grandes simphonies pour les violons, en quatre parties séparées et double basse par M. Richter*. Chez Duter, à partir de 1744.

3. *Kritischer Musicus*, I, pp. 622-627.

par M. Simon, œuvre Ire. Gravées par Mlle Vandôme, à Paris, chez l'auteur, rue Pavée, proche la Comédie-Italienne, Ve Boivin, Leclerc, Castagnery[1].

Les trois morceaux de ces symphonies à l'italienne se singularisent par leur excessive fragmentation ; ils sont littéralement hachés de reprises. Mais ce morcellement, issu d'une ancienne habitude dont les airs de danses offrent de nombreux exemples, s'observe aussi dans les *Quatuors en suites* de Telemann[2]. Deux des symphonies de Simon (I, V) se terminent par des *Menuets*, et l'auteur explique, dans un avertissement, que si son instrumentation comporte trois violons, au lieu de deux violons et un alto, la raison doit s'en chercher dans l'indifférence fâcheuse marquée en France à ce dernier instrument. En sa qualité d'altiste, Simon s'en indigne, et recommande de remplacer le deuxième violon par la quinte : « Pour l'exécution parfaite de ces symphonies, écrit-il, il faut la quinte même ».

Dans le même *Mercure* de mai 1748, Guillemain fait annoncer son *Second livre de Simphonies dans le goût italien, en trio, dédiées à S. A. S. Mgr le comte d'Eu*, œuvre XIV[3], où, suivant la conception des vieux Italiens, il écrit tous les mouvements de ses symphonies dans le même ton, sans même imprimer d'inflexion modale aux morceaux lents. Le mouvement central de la Symphonie I consiste en un *Tempo di minuetto*, précédant le *Presto* final. Nous trouvons donc ici, comme dans les *Sonates en trio* de François Clément, un exemple de *Menuet* intercalé dans une symphonie et y occupant l'avant-dernière place.

1749. — A partir de 1749, une forte poussée se produit du côté

1. *Mercure*, mai 1748, pp. 100-101. Il ne faut pas confondre ce Simon avec le claveciniste Simon ; l'œuvre 1er de celui-ci consiste, en effet, en un *Recueil de pièces de clavecin de tous les genres avec et sans accompagnement de violon* (Bib. nat. Vm^7^ 1920), tandis que l'œuvre 1er du premier est le recueil de 6 symphonies publiées en 1748. Il ne faut pas le confondre non plus avec un autre Simon, maître de chant, demeurant île Saint-Louis, et auteur de cantates et cantatilles. Simon était musicien de l'Opéra. Au mois de septembre 1751, il figure parmi les 6 *parties* (altos) de l'orchestre, et reçoit 450 livres par an. Sur l'État de 1757-1758, il compte au nombre des basses du grand chœur, à raison de 500 livres d'appointements (Arch. Opéra). Bib. nat. Vm^7^ 1507 et Bib. du Conservatoire.

2. Voir, par exemple, le *Menuet* du 4e *Quatuor* (Recueil de 1738) qui se découpe en 10 reprises.

3. Bib. du Conservatoire. *Mercure*, mai 1748, p. 108.

des instruments à vent, et en particulier du côté des cuivres, cors de chasse, et trompettes dont la littérature se développe de plus en plus, après l'extraordinaire floraison de celle de la flûte. Quelques faits vont nous montrer l'intensité de cette nouvelle production.

Le 9 décembre 1748, Zolikoffer joue un concerto de hautbois au Concert spirituel, et le *Mercure* enregistre, le 24 décembre, que « deux nouveaux cors de chasse allemands ont sonné une suite de symphonies de M. Guignon [1] ». Il s'agit là de pièces à deux cors de chasse dont les *XXV Menuets pour deux cors de chasse, trompettes, flûtes traversières, hautbois, violons et pardessus de viole, dédiés à M. Aubron*, de Naudot (1742) [2], fournissaient déjà un exemple traitant à deux parties les cors et trompettes. Reprise, le lendemain, jour de Noël, la symphonie à deux cors de Guignon est encore exécutée le 8 septembre 1749, sous la rubrique « Symphonies de M. Guignon, jouées par des cors de chasse allemands [3] ».

Le 15 mai 1749, Lavaux et Pagin jouent un duo de hautbois et violon, et le *Mercure* de juillet annonce *Sei sonate a due violini, flauti, corni da caccia, bassone e basso*... d'André Adolphati de Venise, œuvre Ier [4]. Le 12 octobre 1749, pendant le souper du roi, deux trompettes des chevau-légers, les sieurs Péricard et Charles, assistés des deux frères Pfefer, cors de chasse du duc de Villeroy, exécutent un concert qui plaît fort à Louis XV. Puis, c'est au Concert spirituel que paraissent des concertos de trompette, le 8 décembre 1749, avec Desabey, le 23 mars 1750, avec Stoffel [5]. A la Pentecôte, on entend même un *quatuor* de cors de chasse, exécuté par Édouard, Capel, Vibert, et Hébert [6], et, à la fin de l'année, Labbé le fils donne une « symphonie à deux cors de chasse » (1er novembre) qui, vraisemblablement, était du genre de celles déjà connues de Naudot et de Guignon [7].

Aussi, comme autrefois Mouret, les musiciens vont-ils associer

1. *Mercure*, décembre II, 1748, p. 181.

2. Bib. nat. Vm7 6998. Naudot avait donné en 1733 des *Pièces pour 2 cors de chasse*, et l'œuvre VII de Corrette consiste en un *Divertissement pour 2 cors de chasse ou trompettes*.

3. *Mercure*, octobre 1749, p. 196.

4. *Ibid.*, juillet 1749, p. 150.

5. *Ibid.*, décembre 1749, II, p. 171 et avril 1750, p. 185.

6. *Ibid.*, juin 1750, I, p. 199.

7. *Ibid.*, décembre 1750, I, pp. 164-165.

les instruments de cuivre, à l'ordinaire symphonie d'archets et de bois. En 1749, Jean Le Maire[1], un spécialiste de *Fanfares*, publie *Les Plaisirs de la Paix, Simphonies en trio pour le violon, la flûte, le hautbois, le basson, le pardessus de viole, la trompette, les timbales et la B. C. dédiées à S. A. S. Mgr le comte de Clermont*, œuvre II, 1749.

Cette composition consiste en une *Suite*, débutant par une *Introduzione* et se terminant par une *Ciaconna* ; elle comporte, outre la trompette (*tromba*) et les timbales, deux violons associés à des flûtes et hautbois, le clavecin et les bassons ; les timbales ne paraissent que lorsque sonne la trompette et de nombreuses indications précisent l'instrumentation. Un *Affettuoso* 3/4 est réservé à la flûte, un *Rondeau grave* s'accompagne du seul basson. Dans l'introduction, la trompette reçoit la partie mélodique et éclate au-dessus du bruissement des parties de l'orchestre :

Tromp.
V. 1
V. 2
Timb.
B.C.

La trompette joue encore dans la *Fanfare* où elle dessine le thème suivant :

1. Sur son œuvre II, (Bib. nat. Vm7 1163), il s'intitule Le Maire l'aîné ; c'est aussi sous cette dénomination qu'il publie son 1er *Livre de Sonates* pour violon et basse continue (1739) (Brenet, *Loc. cit.* p. 439). Il était maître de musique à Paris.

et dans la *Chaconne* finale. Exception faite de l'*Affettuoso*, écrit avec assez d'expression et de sentiment, cette composition ne marque aucun progrès sur les œuvres analogues de Mouret et ne nous dédommage qu'à moitié de la disparition de la *Grande symphonie à timbales et trompettes* de Plessis cadet[1], exécutée le samedi saint 1750 au Concert spirituel et que Daquin accompagnait sur l'orgue[2].

Quoiqu'il en soit, la tendance à la grande symphonie d'orchestre était si marquée, à cette époque, qu'on voit Mondonville[3], arranger pour l'orchestre ses *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon, dédiées à M. le duc de Boufflers*, œuvre III, qui datent de 1734, époque à laquelle le musicien était premier violon au Concert de Lille.

La première apparition de cet arrangement remonte au 1er février 1749, jour où le Concert spirituel débute par « la 1re Sonate des pièces de clavecin de Mondonville mise en grand concerto »[4]. Sous le titre de *Sei Sonate a quattro del signore Mondonville,* la Bibliothèque du Conservatoire possède en manuscrit l'ensemble des sonates ainsi transformées[5]. L'orchestre se compose de deux violons,

Le 22 décembre 1738, il prend un privilège qu'il fait renouveler le 7 février 1749, et dont il se servit probablement pour publier l'œuvre ci-dessus. En février 1743, le *Mercure* (p. 371) annonçait de lui de *Nouvelles fanfares* avec timbales et trompettes. On ne doit pas le confondre avec Louis Lemaire, auteur de pièces de musique vocale chantées au Concert spirituel.

1. Plessis cadet entra en 1725 à l'orchestre de l'Opéra; on le trouve en 1751 comme musicien du Concert spirituel (Brenet : *Les Concerts en France*, p. 242) et, à la date du 1er avril 1754, il figurait en tête des 6 *parties* (altos) de l'Opéra, aux appointements de 500 livres. L'État de 1754-1755 porte encore son nom. (Arch. Opéra.)

2. Le *Mercure* d'avril 1750, p. 186 parle de cette « grande symphonie » qui fut reprise le jour de Pâques. Le journal la trouve « brillante » (p. 186). C'est probablement la même qui fut rejouée le 10 avril 1751 et le 20 mai 1751. Le *Mercure* indique encore une symphonie de Plessis cadet à timbales et trompettes, le samedi saint 1752 et le samedi saint 1753. (*Mercure*, mai 1752, p. 181 et juin 1, 1753, p. 168).

3. Sur Joseph Cassanéa dit Mondonville (1711-1772), voir F. Hellouin, *Mondonville, sa vie, son œuvre* (*Feuillets d'histoire musicale française*; 1903), et *Le Concert de Lille* par M. Léon Lefebvre (1908). Dans la dédicace adressée à son protecteur Boufflers, Mondonville vise l'extraordinaire développement pris alors (1734) par la musique instrumentale. Il convient de remarquer ici que les *Pièces de clavecin* portent, non pas une simple basse chiffrée, mais une partie réalisée destinée au clavecin. Mondonville se montre ainsi le précurseur de Rameau, dont les *Pièces en concert* de 1741 comportent aussi une partie de clavecin réalisée, et l'imitateur de Hændel et de J.-S. Bach.

4. *Mercure*, février 1749, p. 154. Cet arrangement et ceux qui le suivirent remportèrent un succès extraordinaire. De 1749 à 1753, les 1re, 3e, 5e, et 6e *Pièces de clavecin*, instrumentées pour l'orchestre, furent jouées au Concert spirituel.

5. Le ms. du Conservatoire porte la mention : « A M. de la Salle » et provient

deux hautbois, deux bassons et d'une basse non chiffrée. Au point de vue morphologique, les *Sonates* de Mondonville peuvent s'étudier dans leur premier état de *Pièces de clavecin*, puisque l'auteur s'est borné purement et simplement à les instrumenter.

Toutes, sauf la première qui débute par un *Grave staccato* 2/4 en *sol mineur*, rentrent dans le type à trois mouvements de la *Sinfonia* italienne. Dans la Ire Sonate (appelée *Overtura*) le dispositif est celui de l'*Ouverture à la française :* le *Grave staccato*, avec reprise, s'enchaîne à un *Allegro* en *fugato* ; puis un point d'orgue précède la mesure (*Adagio*) finale, après laquelle suivent un *Aria* (*sol majeur*) en 2 couplets munis du *Da Capo* et une *Gigue* à 12/8.

Généralement monothématiques, les *Allegros* se découpent en reprises et le thème initial se réexpose à la tonique après l'incursion dans le ton de la dominante (Sonates III, V). Ces *Allegros*, comme tous ceux de cette époque, s'inspirent du dispositif de la Fugue : monothématisme, travail d'imitations provenant du jeu d'une *réponse* contre un *sujet*, expositions successives à la tonique, à la sous-dominante, au relatif mineur de la sous-dominante, puis à la dominante, et enfin retour à la tonique. Cependant, on peut trouver des traces de bithématisme, dans l'*Allegro* initial de la Sonate V. Presque toujours le *développement* s'effectue à l'ancienne manière par un travail de passages confié aux deux instruments qui procèdent, assez sèchement, à une série d'imitations imbriquées, serrées en *strette* les unes contre les autres.

Mais quelques signes d'un changement de style se laissent discerner dans la Sonate II, dont la *Gigue* présente un caractère de simplification très symphonique. De même, la gracieuse Sonate III (*si ♭*) débute par trois accords du ton frappés par le clavecin [1], pendant que le violon expose le thème. Conduite de *si ♭* en *fa majeur*, après une poussée vers le ton d'*ut majeur* et une inflexion au relatif mineur de la dominante, la tonalité conclut en *fa* aux deux barres ; le thème est exposé en entier dans cette tonalité, puis on passe

probablement de la collection de cet amateur. Cette mention n'autorise nullement à dire que Mondonville dédia à M. de la Salle l'arrangement de ses *Pièces de clavecin* dédiées déjà au duc de Boufflers.

1. Le début en accords frappés était alors une mode ; on voulait, sans doute, attirer par là l'attention de l'auditeur. (Cf. Wagenseil, symph. en *ré majeur* (1740) *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.)

en *sol mineur*, *mi ♭*, *fa majeur*, *sol mineur* pour terminer en *si ♭* par une réexposition du thème initial non suivie de *développement*.

Après un *Aria* (3/8) très développé, dans lequel le violon mène le chant, l'*Allegro* final se déroule avec une grande finesse d'écriture. Ici, plus de scolastique, mais des touches légères, aériennes, comme effleurées et bien dans l'esprit du clavecin :

Violon

Clavecin

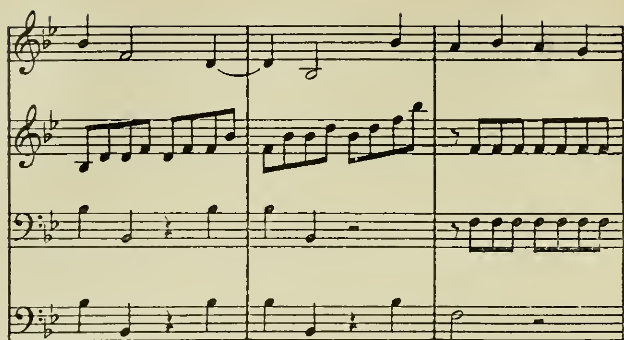
Voici comment Mondonville a transcrit ce début pour l'orchestre :

V 1

V. 2

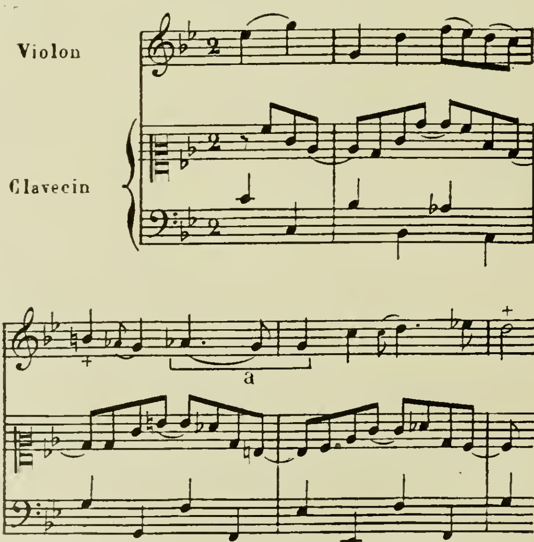
Basson

Basse



La partie de premier violon reproduit donc la partie de violon des *Pièces de clavecin ;* le deuxième violon se charge des dessins et de l'harmonie de la main droite du clavecin, parfois en les baissant dans l'échelle, et les basses s'inspirent, sans se doubler systématiquement, du travail de la main gauche[1].

On constate les mêmes qualités d'écriture, souvent assez modernes, quoique mêlées à de vieilles formules, dans la Sonate IV, dont l'*Aria* présente de souples figurations, avec syncopes intérieures, de l'effet le plus élégant :



1. L'arrangement en concerto de l'œuvre V de Corelli par Geminiani s'effectue d'une façon analogue (édit. Walch, à Londres). La Sonate XII, p. 9 (*Follia*)

Le « Vorhalt » de Mannheim se montre en (*a*) et se trouve répété sous la forme suivante :



1750. — Pendant l'année 1750, les séances du Concert spirituel débutent régulièrement par une symphonie d'orchestre dont, malheureusement, le *Mercure* néglige trop souvent de nous indiquer l'auteur. Le journal se contente de mentionner une « grande symphonie » ou une « belle symphonie » ou une « brillante symphonie », sans en dire davantage. Parmi ces symphonies étrangères, citons, outre le concerto du *Printemps* de Vivaldi, toujours très apprécié, une symphonie d'Hust (15 août 1750), une symphonie « del signor Graun » [1] et une sonate de Corelli, mise en concerto par Geminiani (8 décembre).

La symphonie française est représentée par des œuvres que nous n'avons pu retrouver : symphonie à trompettes et timbales de Plessis cadet déjà signalée, symphonie de Travenol [2], le 31 mars, et symphonie à deux cors de chasse de Labbé le fils, le 1er novembre [3].

Cette dernière, en raison de la place qu'elle occupe dans le programme (la deuxième), n'était peut-être pas une symphonie à grand orchestre, mais seulement une symphonie pour deux cors, semblable à celles de Naudot et de Guignon ; ce n'est là toutefois qu'une hypothèse. Sa disparition entraîne d'autant plus de regrets que Labbé le fils [4] fait preuve des plus sérieuses qualités dans ceux de ses ouvrages qui nous ont été conservés. En décembre 1754, il jouait, au Concert spirituel, avec Bureau, Sallentin et Persier, une *Suite d'airs* arrangés

reçoit l'instrumentation suivante : Le premier violon du concertino joue le thème tel qu'il est présenté dans la Sonate, pendant que le deuxième violon exécute un accompagnement saccadé. Le premier violon du *grosso* double ou syncope celui du concertino ; l'alto tient des pédales liées et la basse reproduit la B. C. de la sonate.

1. Probablement Jean Gottlieb.

2. *Mercure*, avril 1750, p. 187.

3. *Ibid.*, décembre I, p. 164.

4. Il s'appelait Joseph Barnabé de Saint-Sevin ou Sevint et était fils de Pierre Philippe dit L'abbé et de Jeanne Buset. Il naquit à Agen, le 11 juin 1727 (Arch. Seine, Domaines). Entré à l'Opéra en 1743, il faisait partie, en 1751-1753, des 6 violons à 600 livres (Arch. Opéra). *L'Avant-coureur* du 12 novembre 1764, p. 731, le donne comme élève de Leclair. Il ne mourut pas à Maisons, en 1787 comme le dit Fétis, mais bien à Paris, rue Grenetat, le 6 thermidor, an XI (Arch. Seine, *Ibidem*). L'abbé le fils fut un brillant violoniste. On lui doit des *Principes de violon* (1761).

par lui pour deux hautbois, viole d'amour et alto[1]. Son œuvre I[er] (*Sonates à violon seul et basse*) apporte une précieuse contribution à l'histoire du menuet, comme partie intégrante de la symphonie, car la Sonate V, construite en quatre mouvements, contient un *Menuet*, avec épisode mineur placé avant le morceau final. Même position centrale du *Menuet* dans la Sonate I, de l'œuvre VIII.

1751. — En revanche, nous possédons l'œuvre XV de Guillemain dont une des pièces remporta un vif succès au Concert spirituel, le jour de la fête du Saint-Sacrement[2].

C'est très probablement la même pièce qu'on rejoue, le 8 décembre 1750 : « grande symphonie de Guillemain déjà connue », rapporte le *Mercure*[3]. Symphonies de Guillemain, encore, le 30 mars et le 7 avril 1751. Or, il s'agit évidemment ici des *Divertissements* de l'œuvre XV dont le *Mercure* de mars 1751 annonce la gravure, avec l'indication ci-après : « Le sieur Guillemain vient de faire graver son XV[e] œuvre composé de deux *Divertissements* de symphonies. Cet ouvrage, dont une partie a eu le bonheur d'être entendue avec succès au Concert spirituel, a été réduit en trio pour la commodité du Public[4] ».

Ainsi Guillemain, à l'inverse de Mondonville, réduisait en trio de précédentes symphonies. Il s'en explique du reste dans l'Avertissement de sa réduction qui porte le titre suivant :

Divertissemens de simphonies en trio Dédiez à Madame la Marquise de Pompadour, par M. Guillemain... œuvre XV, gravé par M[lle] Bertin[5].

« Ces simphonies, qui ont été entendues en grand concert, écrit Guillemain, ont paru avoir quelque mérite par la variété des instruments pour lesquels je les ai d'abord composées ; les flûtes, hautbois et bassons formoient une découpure qui sembloit les rendre plus agréables ; mais la difficulté qu'il y a de pouvoir rassembler un aussi grand nombre

1. Ces airs étaient probablement extraits de l'un des deux *Recueils d'airs français et italiens* qu'il avait publiés.

2. On entendit ce jour-là, dit le *Mercure* (juin I, 1750, p. 200) « un excellent concerto de Guillemain ».

3. *Mercure*, janvier 1751, p. 183.

4. *Ibid.*, mars 1751, p. 167-168.

5. Bibl. du Conservatoire. A remarquer que le catalogue gravé de l'auteur, qui figure sur cet exemplaire, porte au titre des *Sonates en trio, quatuor et symphonie*, la mention manuscrite des n[os] d'œuvre 16 et 17 que nous n'avons pu retrouver.

d'instrumens différens m'a engagé à les réduire en trio. Je n'ay rien changé dans cette réduction, tout y est dans son entier et j'ose espérer que ce XVe œuvre aura le même succès que les précédens. »

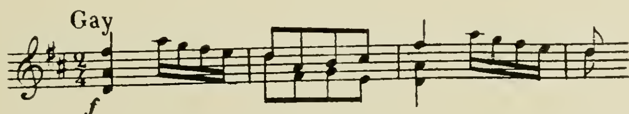
On remarquera l'expression imagée de « découpure » dont se sert Guillemain pour caractériser les oppositions des timbres.

Avec ces *Divertissements,* le musicien revient au genre *suite.* Tous deux commencent par une *Ouverture*, après laquelle se distribuent un grand nombre de danses, *Gigue*, *Menuet*, *Gavotte*, *Sicilienne*, *Tambourin*, *Passepied*, et des sortes de *Ballo,* sous le nom de *Pantomimes* (Le deuxième divertissement en renferme trois). La conclusion s'effectue par une *Chaconne*.

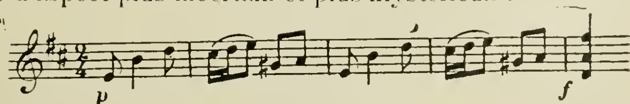
Nous ne reviendrons pas, à propos de ces *Divertissements*, sur les caractères de la mélodie de Guillemain, toujours incisive ou gracieuse, pétillante ou élégamment alanguie ; nous nous bornerons à signaler le caractère déjà symphonique de l'écriture, la netteté et la franchise des thèmes conçus en vue d'une exécution d'ensemble :



Nous insisterons aussi sur les progrès réalisés du côté de la dynamique, limitée jusque-là, à des effets d'écho, à de brusques contrastes de *F.* et de *P.* Quand Guillemain après avoir écrit dans la force :



passage où, entre parenthèses, s'aperçoit clairement la tendance à écrire de façon homophone, interrompt brusquement l'allure décidée et un peu populaire de sa mélodie, pour énoncer un membre de phrase d'aspect plus incertain et plus mystérieux :



il a bien soin de marquer *P* pour cette seconde partie, et fait alors

1. *Divertissement* I : Très gay. Air en rondeau.

2. *Divertissement* II : Air gay.

de la dynamique expressive, ajustée au caractère de la thématique.

Au surplus, les symphonies parues en 1751 vont témoigner des progrès réalisés, à ce point de vue, par nos musiciens. Cette année-là, Blainville reparaît sur la scène symphonique, et cela, dans des conditions assez curieuses. Il s'était avisé de présenter à l'Académie des Sciences un nouveau mode appelé par lui *mode mixte*, parce qu'il participait du majeur et du mineur. Ce mode avait, comme cordes principales, non pas la tierce et la quinte, mais la quarte et la sixte [1].

Afin de faire l'application de sa découverte, Blainville composa, dans le nouveau mode, une symphonie qui fut exécutée le 30 mai 1751 au Concert spirituel [2].

Ecrite pour deux violons, alto, basse continue et basson, cette symphonie comprend les mouvements suivants : *Andante* 2/4, *Presto* 2/4, *Adagio* 2, *Tempo di Minuetto* 3/8.

L'*Andante* initial, fort court, se borne à présenter avec une harmonisation intéressante la gamme modale imaginée par l'auteur. Mais dans le *fugato* du *Presto* suivant, les entrées n'obéissent pas complètement aux principes formulés par l'auteur; ainsi, le deuxième violon entre sur le 5e degré et non pas sur le 4e, en revanche, l'alto entre à la sixte et l'inflexion à la dominante devient une inflexion à la quarte, à laquelle succède la *réexposition* à la tonique *mi* du seul thème de la pièce, réexposition qui se prolonge par un *développement*.

Le régime des cadences montre souvent l'emploi de la tierce majeure. Rien de spécial à remarquer du côté de l'instrumentation, sauf que le basson joue quelquefois un rôle indépendant. On sent que la composition de Blainville n'est faite que dans un but purement théorique, but que le musicien n'atteint, du reste, que partiellement.

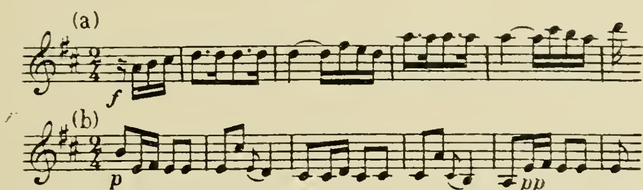
Son œuvre II, qui remonte sensiblement à la même époque : *Six simphonies, pour deux violons, flûtes ou hautbois, alto viola, basson ou violoncel obligé, et basse continue, dédiées à M. le marquis de Mont-Revel, par M. Blainville, gravées par Mme Leclair,*

1. Le mémoire de Blainville est intitulé : *Essay sur un 3e mode présenté et approuvé par MM. de l'Académie des Sciences, joint la symphonie exécutée au concert du Château des Tuileries, le 30 may 1751, par M. Blainville.* Voir à ce sujet l'article de M. Peyrot, *Une tentative pour créer un nouveau mode au* XVIIIe *siècle.* (*Tribune de Saint-Gervais*. décembre 1911).

2. *Mercure*, juin 1751, II, p. 173.

œuvre second, chez l'auteur, Boivin, Leclerc, Castagnery[1], offre un autre intérêt. Ecrites à quatre parties, ces symphonies, sauf la dernière, comportent quatre mouvements, et, particularité intéressante, commencent par des *Allegros*; en outre, les morceaux de la fin ne sont pas toujours vifs; ainsi, la Symphonie III se clôt par un *Allegretto* et la Symphonie V par un *Andante*. Blainville affecte ses mouvements lents d'épithètes expressives : « amoroso », « gracioso » ; il les écrit à la dominante, mais se contente parfois du mineur ; la dernière symphonie ne présente même aucun mouvement modal ou tonal.

Les premiers *Allegros* ne comportent pas toujours des reprises, et sont généralement monothématiques ; cependant, deux thèmes constituent l'*Allegro* initial de la Symphonie I : le premier, imité de Richter[2], exposé dans la force (*a*) et redit deux fois à deux octaves différentes, le deuxième, exposé *piano* (*b*) :



Celui-ci paraît à nouveau légèrement modifié dans une *coda* qui suit un arrêt à la tonique en point d'orgue. De l'étude des symphonies de Blainville nous ne retiendrons que deux observations : l'une relative à la conduite homophone des parties, les deux violons marchant à l'unisson, à la tierce ou à la sixte, ou bien le deuxième violon traité vraiment en deuxième violon de symphonie (*Andante* de la Symphonie V), pendant que l'alto et la basse, doublée du basson, comme dans les symphonies de Richter du recueil de 1744, cheminent ensemble[3]; l'autre concernant la dynamique qui se perfectionne notablement. Outre le *diminuendo* marqué dans le thème (*b*) par la succession *P. PP.*, les contrastes *F. P.* se multi-

1. Bib. nat. Vm⁷, 1509. L'arrangement « en concerto grosso » des 1re et 2e parties de l'œuvre Ier de Tartini, par Charles Blainville, qui porte à la Bibliothèque nationale la cote V⁷ 1697, est sans doute du même musicien.

2. *Sinfonia* V du *Recueil* de 6 symphonies de 1744.

3. Le basson se sépare quelquefois de la basse, comme dans l'*Aria amoroso* de la Symphonie III. Blainville aime dans les mouvements langoureux le timbre grave et mélancolique de cet instrument.

plient de mesure à mesure. Enfin, l'*Allegro* initial de la symphonie IV présente un « tremolo » à la Mannheim.

Le 7 avril 1751, le Concert spirituel s'ouvre par une symphonie de M. Martin, qui est reprise le lendemain[1]. Ce M. Martin n'était autre que le violoncelliste François Martin, musicien du duc de Gramont, déjà connu depuis 1747 des habitués du Concert[2]. Il avait publié en 1746 *Six Trios ou Conversations à trois pour 2 violons ou flûtes et un violoncelle*, III[e] œuvre, dédiés au duc de Gramont, pair de France[3], d'un caractère délicat et d'une facture ingénieuse. Divisés en quatre mouvements, les *trios* de Martin, appelés *Conversations à trois*, à l'exemple de l'œuvre XII de Guillemain, afin de préciser leur caractère de musique de chambre, s'intitulent *Sonates*, et commencent tous à la façon des *Suites* par un morceau lent, *Adagio*, *Larghetto* ou *Andante;* le dernier se termine par une longue *Chaconne* variée. On est ici sur les confins de la suite et de la sonate ; les trois instruments concertent sur un pied d'égalité, et il n'y a pas de basse chiffrée.

Les symphonies jouées en 1751 font vraisemblablement partie de l'œuvre IV : *Simphonies et ouvertures pour deux violons, alto*

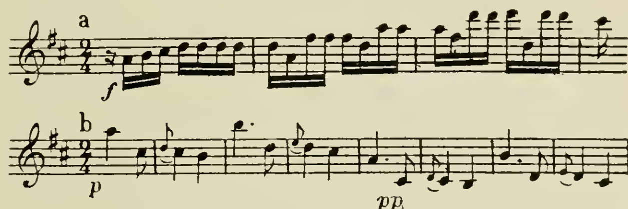
1. *Mercure*, mai 1751, p. 190.

2. La biographie de François Martin est à écrire. On ne sait presque rien sur ce distingué musicien. Lorsqu'il apparaît au Concert spirituel dans la quinzaine de Pâques de 1747, le *Mercure* lui donne la qualité de violoncelliste de l'Opéra. Il joue alors un concerto de violoncelle de sa composition (*Mercure*, avril 1747, p. 107). Le 3 avril 1747, on exécute de lui un *Motet* à grand chœur, et aussi, le 19 avril 1748 (*Mercure*, avril 1748, p. 127). Le 21 janvier 1746, il prenait un privilège général pour la publication de ses œuvres, et dès cette époque, il avait comme protecteur le duc de Gramont. En février 1750, il composait la 3[e] entrée des *Amusements lyriques*, ballet représenté chez le duc de Gramont à Puteaux, et dont J.-M. Leclair avait écrit la 2[e] entrée (*Sammelband* de l'I. M. G., janvier 1905, p. 247). Ses symphonies furent jouées au Concert spirituel de 1751 à 1755. Le 21 avril 1752, il prend un nouveau privilège (Brenet. *Loc. cit.*, p. 447), et le 9 mars 1753 encore un privilège « pour un recueil de musiqué instrumentale étrangère » (*Ibid.*, p. 448). En 1757, il figure sur l'*État de Paris* de de Jèze parmi les professeurs de violoncelle (p. 175). Ensuite, on perd sa trace. D'après l'article nécrologique sur Leclair paru dans le *Mercure* de novembre 1764, Martin serait mort chez le duc de Gramont, à l'âge de trente ans seulement (p. 194).

3. Bib. nat. Vm[7] 1183. L'œuvre II de François Martin porte aussi la date de 1746 et consiste en : *Six Sonates pour le violonchelle, y compris un Duo pour un violon et un violonchelle, dediées à M. Hébert Trésorier des Menus Plaisirs du Roi*, Boivin. Leclerc. (Conservatoire de Bruxelles). Il convient, vraisemblablement, d'attribuer à ce musicien les *Sonate da camera a violoncello solo col Basso Continuo, dedicate alli Amatori di Musica, composte dal Signor Martino*, op. I. (Bib. nat. Vm[7] 6331).

viola et basso, dédiées à M. le chevalier d'Arc, par M. Martin, œuvre IV, Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Castagnery[1].

Ce recueil comprend trois *Symphonies* et trois *Ouvertures.* Les *Ouvertures* (*Ouvertura*) se construisent en quatre mouvements, et débutent, par un mouvement lent, en ₵, intitulé *Staccato*[2], qui présente deux reprises et qui cadence, soit à la dominante, comme l'ancienne ouverture à la française, soit à la tierce (Ouverture II). Après quoi, vient un *Allegro* où le bithématisme, qui se manifestait déjà en puissance dans les épisodes en *trio* des anciennes ouvertures françaises, se dessine très nettement. Ainsi (Ouverture I), après un thème initial (*a*) tout en batteries et présentant un caractère de fanfare, s'expose, à la dominante, un deuxième thème (*b*) proposé *piano* :



A vrai dire, ces deux thèmes sont plutôt simplement juxtaposés qu'employés à des réactions réciproques. Les *Allegros* n'ont pas de reprises et présentent une réexposition à la tonique régulière, après le mouvement vers la dominante qui entraîne un *développement* souvent fort modulant du premier thème.

Le mouvement lent qui suit est un *Andante* en mineur à deux reprises, ou de forme *Rondeau* (Ouverture II) et la composition se termine par un *Allegro*, une *Gigue* ou deux *Menuets* (Ouverture II), particularité déjà rencontrée par nous dans nombre d'autres pièces instrumentales, et qui montre que le genre *Ouverture* ne se distingue pas organiquement du genre *Symphonie.* Aussi bien, est-il admis aujourd'hui que *Sinfonia* italienne et *Ouverture à la française* constituent deux états élémentaires de la sonate d'orchestre[3].

1. Bib. nat. Vm7 1518 (avec le privilège de 1746).

2. Cette épithète *staccato* est fréquemment ajoutée aux termes *largo, grave, adagio,* aussi bien en France qu'à l'étranger. Cf. Geminiani. *Concerti grossi,* opera III, Conc. II et III, où on lit : *Largo e staccato.*

3. Mennicke. *Loc. cit.* p. 58. Voir aussi A. Schering : *Geschichte des Instrumental Konzerts,* p. 23. Les deux types d'ouvertures, française et italienne, ont passé dans la musique de chambre et la musique d'orchestre. Le 13 avril 1753, le Con-

Les trois symphonies du recueil de Martin adoptent la forme ternaire italienne ; la première (*fa* majeur) se termine par un *Rondo*. Voici le début de la troisième symphonie.

Allegro ma non troppo

V. 1

V. 2

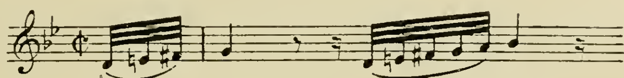
Alto

B.

cert spirituel commence par la 1re *Ouverture des Symphonies* de M. Martin (*Mercure*, juin 1753, I, p. 164). On rejoue cette 1re Ouverture, le 5 avril 1753 (*Mercure* 3 mai 1754, p. 183).

Ce spécimen d'écriture montre le caractère symphonique de la composition, avec ses deux violons à l'unisson, à l'octave, à la tierce ou à la sixte, et ses deux instruments d'harmonie généralement reliés rythmiquement.

En ce qui concerne la thématique, Martin ne suit pas de règle constante ; tantôt, il n'utilise, dans ses *Allegros,* qu'un thème unique, tantôt il en utilise deux ; l'*Allegro assai* de la Symphonie I et l'*Allegro* de la Symphonie II présentent des exemples de bithématisme. A remarquer que le début de cette dernière :



qui rappelle celui d'une symphonie de Cannabich[1].

Les *Andantes* s'écoulent mélancoliques et sentimentaux, avec une pointe de mièvrerie. Ce qu'il y a de plus intéressant dans l'œuvre de Martin, ce n'est point la mise en œuvre symphonique, c'est la nature de la mélodie. Certains thèmes ont quelque chose d'alerte et de mutin ; voyez, par exemple, l'*Allegro* à 3/4 de l'Ouverture II, dans lequel la tonique est frappée pendant deux mesures. Martin aime beaucoup de semblables répétitions de notes. Il affectionne aussi les grands intervalles qu'il orne de petites notes, telles que celles qu'on voit en (*a*) dans l'exemple tiré plus haut de la troisième Symphonie. Ces petites notes ne s'installent pas, comme chez nombre de musiciens de l'école de Mannheim, à la seconde supérieure de la note qu'elles précèdent ; elles déterminent des intervalles beaucoup plus ouverts, l'intervalle de 7ᵉ par exemple, comme ci-dessus (*a*), particularité qui donne aux incises mélodiques ainsi ornées quelque chose d'acide et de cinglant.

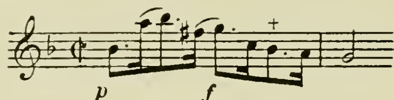
A la vérité, on rencontre ailleurs, en France comme en Allemagne, des précédents aux résolutions éloignées de petites notes. Nous citerons le Concerto III de l'œuvre X de Leclair, où on observe des petites notes placées à intervalle de quarte. Chez Telemann, il y a des petites notes situées à la quinte supérieure[2] et une symphonie de Richter, que Martin a pu connaître, présente les appels de petites notes suivants[3] :

1. Symphonie VI en *ut majeur*.
2. Voir le *Scherzo* du *Concerto* publié dans les *Denkmäler* allemands de 1907.
3. *Allegro* de la *Sinfonia VI* du recueil publié chez Duter en 1744.



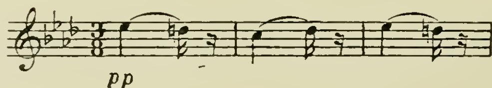
A côté de la mélodie, la dynamique mérite qu'on s'y arrête ; les indications de nuances s'accumulent dans l'œuvre de Martin, et deviennent plus précises, plus expressives. Tantôt, une note tenue pendant quatre mesures recevra la mention : « en diminuant le son », tantôt des *crescendo* ou des *diminuendo* se marquent implicitement par les successions *F. FF. P. PP.* ou *F. P. PP.*

Disons, à ce sujet, que, dans une certaine mesure, la dynamique s'établit en relation, soit avec la technique instrumentale, soit avec la direction et surtout la registration des motifs, soit avec les modulations : avec la technique instrumentale, car on observe fréquemment que les figures et passages écrits en notes détachées se présentent dans la force, tandis que les incises en notes liées entraînent un adoucissement de sonorité, par exemple :

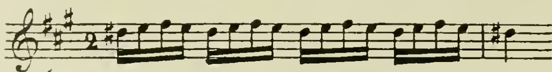


Avec la direction et la registration des fragments thématiques, car on a tendance à renforcer le son en montant, à le diminuer en descendant ; enfin, avec les modulations, le passage des quintes aiguës aux quintes graves s'accompagnant le plus souvent d'atténuations dynamiques.

Les symphonies de Martin permettent encore de recueillir quelques exemples de « manières » dites mannheimistes. C'est dans l'*Aria* de la Symphonie I, le passage suivant :



C'est dans l'Ouverture III, le *grupetto* à la tierce supérieure :



De plus, des modifications apportées à leur instrumentation les rangent parmi les « symphonies à cors de chasse » si fort à la mode en 1750, 1751 et 1752. Le 11 juin 1751, en effet, le Concert spirituel

s'ouvre par une « symphonie à cors de chasse de M. Martin[1] » et le 28 mars 1752, par une « grande symphonie » du même, grande symphonie, qui, vraisemblablement, comportait des cors, conformément à l'usage du temps[2]. Après le surcroît d'activité que nous avons signalé plus haut dans la littérature des instruments de cuivre, la « symphonie à cors de chasse », c'est-à-dire la symphonie dans laquelle deux cors de chasse s'ajoutent à l'orchestre des cordes et des bois, devient un des éléments essentiels du concert. On joue des symphonies à cors de chasse, le 24 et le 25 décembre 1750, le 2 février 1751, le 28 mars et le 9 avril 1751. Puis, c'est le 12 avril 1751, la première apparition d'une symphonie de Jean Stamitz « à timballes, trompettes et cors de chasse[3] ». Après quoi, la série des symphonies à cors de chasse continue, les 18 avril, 2 mai et 16 mai 1751. Le 23 mai, on entend une symphonie de J.-J. Rousseau[4], qui reste introuvable ; enfin, le 10 juin, la symphonie précitée de Martin.

Il semble hors de doute que la participation de plus en plus régulière des cors à la réalisation symphonique, s'est décidée grâce à la présence de cornistes allemands dans l'orchestre de La Pouplinière. Allemands et Autrichiens employaient en effet depuis longtemps ces instruments dans la symphonie[5]. Mais Scheibe, en 1745, restreint leur nombre à une fonction ornementale, décorative[6]. Ils remplissent l'harmonie, soulignent les rythmes, ponctuent des rentrées de thèmes. On les emploie généralement dans les morceaux extrêmes des symphonies, alors que le mouvement central, de caractère plus intime, reste confié aux archets et aux bois.

1. *Mercure*, juin, II, p. 174. *Annonces, affiches et avis divers*, 1751, p. 58.

2. Le *Mercure* fait suivre son annonce des lignes suivantes concernant Martin : « Musicien estimé et qui a tous les talents qu'il faut pour se faire un grand nom, si trop de timidité et de modestie ne l'arrête mal à propos au milieu de sa carrière » (*Mercure*, mai 1752, pp. 178-179).

3. *Mercure*, mai 1751, p. 191.

4. *Ibid*, juin, 1751, II, pp. 173-174.

5. Voyez, par exemple, la symphonie de Monn, publiée dans les *Denkmäler* autrichiens, et qui date de 1740. Mattheson indique, dès 1713, le grand rôle que les cors jouent dans la *Kammermusik* et s'étend longuement sur leurs propriétés et sur les tons qui leur conviennent. (*Das neu eröffnete Orchester* III, chap. III, pp. 267-268). Il les appelle « Die lieblich-pompeusen Waldhörner ». — Sur l'introduction des cors et clarinettes en France, on consultera avec prudence, le tome V de la *Revue musicale* de Fétis, pp. 219-221.

6. Scheibe, *Der kritischer Musicus*, p. 629.

Lorsqu'une symphonie admet des cors de chasse, sa thématique manifeste des caractères spéciaux ; elle utilise avec insistance les intervalles de l'accord parfait, surtout dans les mouvements extrêmes, et cela, parce que l'échelle des instruments de cuivre est limitée aux sons naturels. De plus, non seulement cette thématique brise les accords, mais encore elle multiplie les batteries, les rythmes saccadés, les dédoublements de notes, toutes particularités propres aux fanfares. Enfin, elle se situe dans des tonalités accessibles aux cors, en *ré*, en *fa*. — Il est clair, par exemple, que la première Ouverture de Martin, en *ré majeur*, ne présente pas de thèmes comme celui-ci :

ou de batteries comme celles-ci :

sans que l'allure des uns et des autres ne fasse immédiatement songer aux cors ; la même observation vaut à l'endroit de la première Symphonie écrite en *fa majeur*.

A côté de Martin, d'autres symphonistes français publient des œuvres d'orchestre en 1751. Au mois de juin, on peut lire dans le *Mercure* l'annonce de deux ouvrages de Dauvergne [1] :

Six sonates en trio pour deux violons avec la B. C. composées par M. Dauvergne, œuvre Ier gravées par Mlle Vendôme [2] ; puis : *Concerts de symphonies à quatre parties, par M. Dauvergne, ordi-*

1. Antoine Dauvergne est né à Moulins le 3 octobre 1713. Son père, Jacques Dauvergne était en 1736 1er violon du Concert de Moulins. (E. Bouchard. L'*Académie de Musique de Moulins*. p. 613). La Borde dit qu'Antoine fut 1er violon du Concert de Clermont, assertion que semble confirmer une lettre de l'intendant Pallu, datée du 21 juillet 1737 (Arch. Puy-de-Dôme, C. 7063.) Dauvergne, d'après La Borde, serait venu à Paris en 1739. Le 5 janvier 1740, il prend un privilège pour des *Divertimenti a tre* (Brenet. *Loc. cit.*, 440) qui ne sont autres que son œuvre Ier (*Six sonates en trio*). Ce privilège fut renouvelé en mai 1751. Entré en 1741 à la musique royale (Fétis) et en 1744 à l'Opéra, il y occupe en 1752 un emploi de violon à 600 livres (Arch. Opéra). Le 24 juin 1755 (Arch. nat. O[1] 99), il devient compositeur de la musique du roi. En 1757-58, il ne figure plus parmi les violons sur les registres de l'Opéra, et en 1762, il prend la direction du Concert spirituel avec Joliveau et Capperan. Surintendant de la musique du roi, le 25 décembre 1764 (O[1] 673), il fut trois fois de suite directeur de l'Opéra et mourut à Lyon le 23 pluviôse an V. Il était veuf de Clémence Rozet et avait été anobli en 1786 (Arch. Seine, fonds Bégis.)

2. Bib. du Conservatoire.

naire de la Musique de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale, œuvre IIIe, gravées par le sieur Hüe[1].

Les Sonates, généralement en trois mouvements appartiennent tantôt au type *Sinfonia*, tantôt au type *Ouverture à la française*. Toutes se terminent par des *Menuets*. Elles remontent à 1740.

Quant aux Concerts de l'œuvre III, ils comprennent deux *Suites*, écrites pour deux violons, alto et basse, et rentrent dans le type habituel. On peut en dire autant des concerts de l'œuvre IV qui sont sensiblement contemporains et appartiennent au même style.

Les deux violons sonnent à l'unisson, ou bien à la tierce, ou à la sixte ; dans les mouvements lents, le deuxième violon dessine nettement son rôle d'accompagnateur (arpèges, doubles cordes, etc.). L'alto et la basse, assez indépendants, soutiennent l'harmonie. Quant à la dynamique, fondée surtout sur le vieux système des contrastes et échos, elle confirme cependant ce qui a été dit plus haut sur sa liaison avec d'autres éléments proprement musicaux.

Comme Dauvergne, Exaudet publie à la fin de 1751 des *Sonates en trio : Six sonates en trio, à deux violons et B. C., œuvre IIe, dédiée à Monsieur le Marquis de La Vaupalière, par M. Exaudet, ordinaire de l'Académie Royale de Musique*, gravées par Mlle Vandôme[2].

Quatre de ces *Triosonaten*, qui débutent par des *Allegros* à reprises, de forme sonate monothématique, se terminent par des

1. Bib. du Conservatoire, recueil 14.

2. Bib. nat. Vm⁷ 1197. André-Joseph Exaudet serait, d'après Fétis et Eitner, né à Rouen vers 1710. Le *Mercure* de janvier 1744 l'appelle *Exaudet le fils*. A cette époque, il était 1er violon de l'Académie de Musique de Rouen. Venu à Paris avec la protection du marquis de la Vaupalière, il entre à l'Opéra en 1739 et touche 500 livres sur les états de 1751, puis 600 livres sur ceux de 1752 (Arch. Opéra) ; il appartient aussi à l'orchestre du Concert spirituel en 1751. Exaudet ne figure plus sur les états de 1763 et a dû mourir vers 1762, à Paris. Le 30 mai 1759, il obtenait la survivance de la charge d'un des 24 violons du roi (O¹ 103). Le privilège avec lequel il publia son œuvre II est du 20 décembre 1751 (Brenet. *Loc. cit.*, p. 447.) Exaudet est l'auteur d'un menuet qui bénéficia d'une faveur incroyable et dont voici le début :



Menuets. La mélodie est hardie, souple, de caractère très ouvragé dans la partie du premier dessus, et les deux violons évoluent parallèlement, tout en conservant une certaine indépendance, ainsi qu'en témoigne l'exemple ci-après[1] :

La dynamique est assez poussée : un *diminuendo* s'indique par la série *F. P. PP.* (Trio I). Enfin, on relève quelques manières : petites notes à la seconde supérieure (Trio I, *Minuetto gratioso*) et « Vorhalt » :

A la fin de 1751, le 24 décembre, le Concert spirituel débute par une symphonie d'un musicien complètement inconnu, Pinaire[3]. Et pourtant, les deux œuvres que nous possédons de lui ne méritent pas l'oubli total dans lequel elles sont restées. En voici les titres :

Six symphonies en trio, pour deux violons et basses, par M. Pinaire, œuvre Ire, gravées par Mlle Estien[4].

Six simphonies à quatre parties, pour deux violons, un alto obligé, et la basse, par M. Pinaire, œuvre IIe, à Paris, chez l'auteur, rue des Moulins, Butte Saint-Roch, chez M, Gille perruquier, Boivin ,

1. Trio IV. *Spiritoso.*

2. Trio IV. *Aria gratioso.*

3. *Mercure,* février 1752, p. 189. Eitner se borne à dire que Pinaire vivait dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, probablement à Paris (Eitner. VII, p. 450). Le privilège inscrit sur ses œuvres est du 30 mars 1741.

4. Bib. nat. Vm⁷ 1172 (s. d.).

Leclerc, Castagnery, De Caix[1]. Ces œuvres portent un privilège de 1741 : il est plus que probable que la symphonie jouée, la veille de Noël était l'une de celles de l'œuvre II.

Les symphonies en *trio*, en trois mouvements, avec *Adagio* à la dominante ou au relatif, ébauchent le bithématisme dans les *Allegros* du début ; ainsi la Symphonie IV présente deux thèmes sur le plan dynamique, l'un *forte*, l'autre *piano ;* quant au rôle que ces deux individus thématiques jouent dans le *développement*, il va sans dire qu'il demeure des plus limités. Toutefois, les *Allegros* rentrent bien dans la forme sonate, avec réexposition complète à la fin de la deuxième partie.

Pinaire affectionne, pour ses mouvements lents, des mélodies fouillées, ornées de triolets et de sextolets de doubles croches ; il aime aussi les rythmes saccadés. L'écriture n'est que partiellement homophone, et çà et là, se manifeste quelque discret travail d'imitations. Mais pourtant, le style témoigne de sérieuses tendances symphoniques. Un passage comme celui-ci[2] :



est tout à fait typique à cet égard.

Quoique rares et de dispositif ancien, les indications dynamiques montrent un réel souci de s'adapter à l'allure et au caractère des mélodies. Nous les verrons d'ailleurs se perfectionner et se moderniser dans l'œuvre II.

Celle-ci, composée de six symphonies en trois morceaux, présente une particularité intéressante. Les *Andantes* reçoivent des épithètes d'ordre esthétique : *affectuoso*, *con ogni affetto*, *amoroso*, et revêtent, soit l'ordinaire forme binaire, soit la forme de l'air à *Da Capo*, c'est-à-dire un état premier de la forme *lied* A, B, A.

Ici, l'écriture symphonique a progressé : les thèmes s'exposent sur des pédales inférieures ou se surmontent de pédales supérieures,

1. Bib. nat. Vm⁷ 1173 (s. d.).
2. *Sinfonia* III. *Allegro*.

confiées au premier violon. Doubles cordes, batteries, interviennent plus fréquemment. L'écriture apparaît nette et claire. (Symph. V. *Allegro ma non troppo*.)

Les nuances se multiplient ; leur clavier s'étend et ne se borne pas à accumuler les contrastes *F. P.* On voit indiquer « mezzo piano » ; un *crescendo* figure implicitement dans l'*Andante* de la Symphonie VI : *P. F. Fortissimo,* et on relève la série *P, PP,* puis *P.* Des nuances se basent sur le caractère agogique de la mélodie ; une incise, par exemple, exposée *piano* en croches, se répétera *forte* en doubles croches. Enfin, sur le terrain des « manières », nous rencontrons, outre la petite note à la seconde supérieure et le « tremolo » à notes jaillissantes, le sanglotant « Vorhalt » : [1]

Bien que le violoniste Papavoine ne paraisse au Concert spiri-

1. Symphonie VI. *Andante.*

tuel, en qualité d'auteur de symphonies qu'au printemps de 1757 [1], il avait composé, dès 1752, un recueil de symphonies qui porte un privilège du 4 février de cette année [2] et que nous étudierons ici ; son titre s'énonce de la façon suivante :

Six simphonies, pour deux violons, alto viola et basse, dédiées à M. le Marquis de La Bourdonnaye, conseiller d'État, intendant de la Généralité de Rouen, composées par M. Papavoine, Premier violon de l'Académie de Musique de Rouen, œuvre Ier; gravée par Mme Leclair. A Paris, chez l'auteur, chez Mme Saint-Paul, marchande luthière, rue Saint-André-des-Arts, Leclerc, Boivin [3].

Rien de spécial à signaler au point de vue de la morphologie des symphonies de Papavoine, toutes enfermées dans le cadre classique à trois compartiments, sauf que les *Andantes* peuvent affecter la forme *lied*. Celui de la Symphonie I se dispose comme il suit : premier thème présenté en mineur sur la tonique *ré* de la symphonie ;

1. La première apparition des symphonies de Papavoine, au Concert spirituel, eut lieu le jour de l'Ascension, 19 mai 1757. (*Mercure*, juin 1757, p. 181). On joua, probablement, une symphonie de l'œuvre III.

2 Brenet. *Loc. cit.*, p. 447.

3. Bib. nat. Vm7 1508 (s. d.). Nous n'avons pu jusqu'à ce jour identifier ce musicien. Le nom de Papavoine est très répandu à Rouen et à Louviers.

Grégoir (*Documents historiques*, IV, p. 49) dit qu'il naquit vers 1720. Aux environs de 1750, il était 1er violon au Concert de Rouen, et avait pour protecteur M. de la Bourdonnaye, intendant de la généralité de Rouen. Son nom se lit, pour la première fois, dans le *Mercure* à la date du 7 juin 1755. T. I, où, après avoir annoncé l'œuvre III du musicien, *Six simphonies pour 2 violons, alto viola, basson ou violoncelle obligé, avec la B. C.*, gravées par Mme Leclair, à Paris, chez l'auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'hôtel de Noailles, Vernadé, Bayard, Castagnery p. 194), on donne le *Catalogue des œuvres de M. et Mme Papavoine :*

1° *3 Symphonies à 4 parties*, œuv. Ier.;

2° *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon*, œuv. II;

3° *6 Symphonies à 4 parties*, œuv. III.

En plus 6 cantatilles, sous le nom de Mlle Pellecier (Mme Papavoine). D'après Eitner et Fétis. Papavoine entra en 1760 à l'orchestre de la Comédie-Italienne, et en 1762 à l'Ambigu-comique, en qualité de 1er violon. Il ne paraît pas qu'il soit mort à Marseille, en 1793 comme le prétend Fétis. Selon Grégoir, il se trouvait à la Haye en 1780.

En avril 1757, le *Mercure* (I, p. 182) annonce de *Grandes symphonies en concerto pour 2 violons, alto et violoncelle obligés et 2 autres violons et basse que l'on peut supprimer, dédiees à S. A. M. le prince de Lorraine, chanoine de Strasbourg, abbé de l'abbaye royale de Saint-Victor de Marseille, composées par M. Papavoine*, œuvre IV. En juillet 1764, il publie son œuvre V, des *Sonates à violon seul et B.* (*Mercure*, juillet 1764, p. 144) et, en août et septembre de la même annee, deux *Duos à la grecque*, œuvres VI et VII, puis, en novembre 1764, l'œuvre VIII : *Symphonie avec haubois, flûtes, cors de chasse chez l'auteur*, rue Mauconseil (*Mercure*, novembre 1764, p. 117).

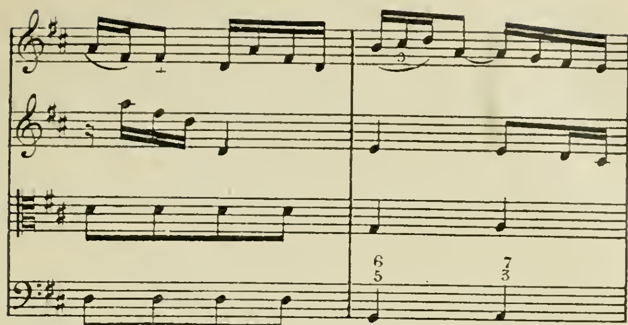
puis vient un deuxième thème en *fa majeur* (relatif majeur), après lequel reparaît le premier thème en *ré mineur*. Nous sommes donc ici en présence d'une forme *lied* bien déterminée. Ajoutons que la mélodie très ouvragée, très violonistique, n'a guère de caractère symphonique ; on retrouve les sextolets de doubles croches chers à Pinaire. Papavoine, comme tout bon violoniste de son temps, se complaît dans la pratique de ce que Béthisy appelle « les grandes distances », c'est-à-dire qu'il parsème thèmes et passages de grands écarts. D'où, une thématique sabrée, à cassures brusques, à notes piquées, quelque chose d'anguleux et de métallique. Toujours ou presque toujours basée sur la gamme du ton, cette thématique accumule, dans les premiers mouvements, les gammes rapides, les chaînes de triolets de doubles croches ; elle montre sur le vif le travail de développement par broderie qui est alors seul en usage. Voici un specimen de l'écriture de Papavoine (Symph. I, *Allegro, ma non troppo*).

V 1

V.2

Alto

B



Le flottement mélodique de l'*Andantino sempre piano* ne manque pas de charme :



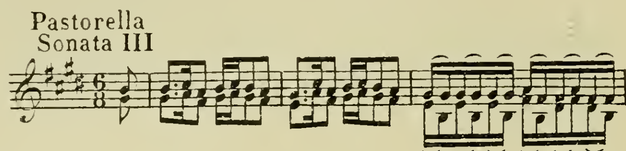


Au point de vue dynamique, on peut refaire sur ces symphonies les observations qui nous ont conduit plus haut à rattacher les

nuances, soit à la technique, soit à la registration, soit aux modulations.

Quelques temps après Papavoine, un autre violoniste, Nicolas Vibert [1], publiait un ouvrage de symphonies. La Bibliothèque Nationale possède trois œuvres de cet auteur, dont le second [2] : *Six sonates à trois : deux violons et basse*, qui porte un privilège du 18 février 1752 est seul capable de nous intéresser.

Nicolas Vibert est avant tout un violoniste :



Ses sonates comportent toutes trois morceaux; sauf dans deux, les *rentrées* régulières ont lieu. De fréquentes indications de *solos* et de *tutti* prouvent simplement que Vibert est un virtuose et, en effet, la première sonate se termine par un long *Capricio*, sorte de fantaisie libre entremêlée de *solos* et de *tutti*. Le style est assez proche de celui de Locatelli et la technique du violon y est avancée, comme chez le maître italien. A noter un emploi de termes romantiques recherchés : *Largo ideali* (?); *Allegro assai bizaria* qui font aussi songer aux inventions du violoniste de Bergame. Dans la cinquième sonate, on remarque une charmante *Musette* majeure et mineure avec un curieux accompagnement en réponses alternées du second violon et de la basse, à laquelle peut encore s'ajouter un basson.

Pendant l'année 1752, le Concert spirituel, à côté de symphonies « à grand chœur » de Guillemain, de Mondonville et de Martin, joue le 4 avril une « grande symphonie de M. Caraffe » [3]. Il s'agit ici de Charles Placide Caraffe, ou Caraffe le jeune, qui publia, cette année-

1. Fétis et Eitner sont muets sur le compte de cet artiste. Nicolas Vibert naquit vers 1710, et tenait un emploi de violon au Concert spirituel en 1751 ; le 28 décembre 1752, il obtenait la survivance de Louis Forcade aux 24 violons (O[1],98). Vibert était entré à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violon surnuméraire, en 1757 (Arch. Opéra). Il mourut à Paris le 16 août 1772; marié à Barbe Carré, il habitait rue Censier : on l'enterra à Saint-Médard. Son frère, Jean-Baptiste, était maître luthier (Arch. Seine, Fonds Bégis). Le 18 février 1752, Nicolas Vibert prenait un privilège de dix ans pour des « Sonates en trio de sa composition » (Brenet. *Loc. cit.*, p. 447).

2. Bib. nat. Vm[7] 1180.

3. *Mercure*, mai 1752, p. 183.

là : *Six simphonies à trois violons et une basse dédiées à Mgr le duc de la Force, pair de France*, chez l'auteur rue des Saints-Pères, à l'hôtel de la Force, Boivin, Leclerc, Castagneri[1].

Sauf la dernière, traitée en forme de *Suite*, ces symphonies se distribuent en trois mouvements ; à remarquer que les *Allegros* de début ne sont pas munis de reprises ; ils affectent d'ailleurs assez régulièrement la forme sonate, mais le style est scolastique, et, dans l'ensemble a quelque chose de suranné. Quelques thèmes rachètent la monotonie de ces compositions par leur allure accorte et spirituelle, tel celui de l'*Allegro* initial de la Symphonie IV. On remarquera que Caraffe revient au système des trois violons et de la basse, combinaison abandonnée depuis Simon, par tous nos symphonistes, Blainville, Guillemain, Martin, Pinaire et Papavoine, mais sur laquelle le recueil de symphonies à trois violons de Sammartini, op. II, publiée à Paris vers 1751, pouvait attirer de nouveau l'attention.

Au contraire, les *Ouvertures à quatre parties dédiées à Mme Chicoyneau de la Valette, composées par M. Miroglio*, IIIe œuvre, gravées par Mlle Vandôme, font appel au quatuor normal d'instruments à archet, deux violons, alto et basse[2], mais l'alto peut être remplacé par un troisième violon. Ce sont des *Ouvertures italiennes* disposées en trois mouvements, avec quelques velléités de bithématisme dans les *Allegros* (Ouv. I, II) ; elles paraissent au Concert spirituel les 11 mai, 1er juin et 8 décembre 1752.

Le *Mercure* indique même qu'on exécuta, au début du concert du 8 décembre, « la troisième Ouverture du IIIe œuvre de M. Miroglio »,

1. Bib. du Conservatoire. Caraffe le jeune, portait les prénoms de Charles-Placide, et était le troisième fils d'Antoine-Placide Caraffe et de Geneviève Tosiger. Né à Paris en 1730, il obtint, le 19 janvier 1749, la survivance de l'un des 24 violons de la Chambre, sur la démission de Charles Baudy (Arch. Nat. O1, 93). Il était entré à l'Opéra, en 1746, sous le nom de Caraffe troisième et on le voit figurer sur l'état de 1752 parmi les 6 violons à 600 livres (Arch. Opéra). Le 30 juin de la même année 1752, il prend un privilège, avec lequel il publie ses 6 *Symphonies à trois violons et une basse* (Brenet. *Loc. cit.*, p. 447).

Une symphonie de lui fut jouée le 24 décembre 1755 (*Mercure*, janvier 1756, p. 202). Caraffe le jeune mourut à Paris le 23 octobre 1756 sur la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois (Arch. Seine. Fonds Bégis).

2. Bib. nat., Vm7 1519 (s. d.). L'auteur s'appelait Jean-Baptiste Miroglio et était le frère cadet de Pierre Miroglio l'aîné, maître de musique, en 1741, du prince de Carignan ; il n'était point né « vers 1750 » comme le disent les Dictionnaires. En 1759, il figure dans le *Tableau de Paris* comme « maître de violon et de pardessus de viole » et demeure cour du Grand Cerf, où il ouvrira avec Peters, en 1765, son bureau d'abonnement musical (M. Brenet. *Les débuts de l'abonnement de musique. Mercure musical*, 15 octobre 1906).

c'est-à-dire l'Ouverture en *ut majeur,* dont le *Presto* final, en 6/8, consiste en une sorte de « Chasse » qui s'interrompt soudain pour laisser soupirer un bref *Andante sotto voce*, après lequel le *Presto* reprend, de plus belle, sa galopade.

L'*Allegro* par lequel débute l'Ouverture II (*sol majeur*) affiche une mise en œuvre mélodique que l'on retrouve chez les maîtres allemands, en particulier chez Richter et J. Stamitz[1] : de trois accords frappés du ton de *sol majeur* s'échappent, aux deux violons et à deux reprises différentes des cascades d'accords brisés qui s'arrêtent sur une cadence à la dominante, après laquelle s'expose un deuxième thème :

Allegro

V 1

V 2

V 3 ou A

B

1. Par exemple, Richter, Symphonie en *sol majeur*. Stamitz, Symphonie en *ré majeur*, op. 8iv,9 (*Denkmäler der deutscher Tonkunst*, 2e série, 3e année. Catalogue thématique).

Ce fragment fait ressortir la répartition en deux groupes des quatre instruments, l'alto et la basse restant toujours étroitement associés, tandis que les violons, souvent à l'unisson ou à la tierce, se chargent de la présentation et du développement des mélodies.

Le « Vorhalt » et le « tremolo » de Mannheim apparaissent fréquemment : en voici des exemples :



1753. — En 1753, Mondonville, Martin et Plessis cadet sont les seuls musiciens français dont le *Mercure* signale l'exécution de symphonies au Concert spirituel. La « symphonie à cors de chasse » est toujours extrêmement en faveur. Le jeudi de Pâques, on en joue une dans laquelle sonnent MM. Perin et Grillet[5] ; le lundi de Pâques, on indique une « symphonie nouvelle à cors de chasse de M*** »[6]. Mondonville continue à donner ses arrangements de pièces de clavecin en symphonie qui, alternent avec ses *Concertos de voix.*

Deux œuvres françaises nouvelles paraissent cette année-là ; la dernière en date, annoncée par le *Mercure* de décembre, consiste en deux *Concertos* à huit parties par Bordet, œuvre Ier, que nous n'avons pu retrouver. La première porte un privilège de mars 1753, et la signature d'un M. Talon, « ordinaire de la Chambre et Chapelle du roi », qui composa plusieurs recueils de symphonies à quatre parties dont l'œuvre V est annoncé par le journal l'*Avant-Coureur,* en 1767[7].

1. Ouverture III. *Andante sotto voce.*

2. *Ibid.*

3. Ouverture IV. *Minuetto I°.*

4. Ouverture V. *Presto* final.

5. *Mercure*, juin 1753, I, p. 168.

6. *Ibid.*, p. 170.

7. L'annonce se trouve aussi dans le *Mercure* d'avril 1767, p. 145. Pierre Talon est né le 25 octobre 1721, à Reims, sur la paroisse Saint-Timothée. Il devint violoncelle de la musique du roi, et obtint, le 12 mai 1782, une pension de retraite de 2.400 livres sans retenue. Il mourut le 26 juin 1785, et sa veuve, Geneviève Guiton reçut le 7 août 1785 une pension de 800 livres (Arch. nat., O1, 687).

Le 24 mars 1753, Pierre Talon prenait un privilège de dix ans pour des

Voici l'intitulé de l'œuv. I, que nous allons étudier :

Six simphonies à quatre parties pour trois violons et basse ou à plusieurs instruments, dédiées à Mme la marquise de Ségur et composées par M. Talon, œuvre Ier[1].

Toutes les symphonies de ce recueil sont construites de la façon suivante :

N° I. *Allegro* ₵. Un seul sujet étendu et traité en contrepoint. *Développement* sur icelui et *rentrée* dans le ton, mais abrégée. Imitations constantes entre les quatre parties. Peu de nuances.

II. *Adagio* 2/4 en *fa mineur* (sorte de *lied*). Pas de *rentrée*. Deux points d'orgue et nuances beaucoup plus fréquentes que dans les premiers morceaux. Indications de *tutti* et *solos*.

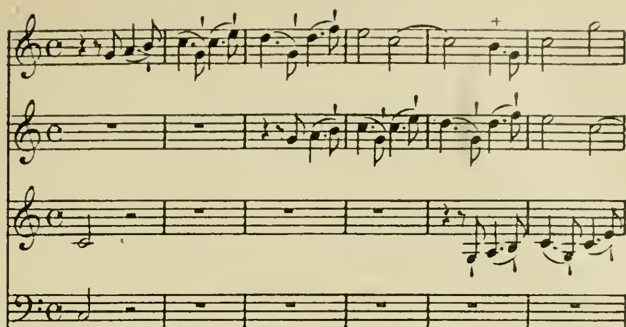
III. Finale, *Allegro* 3/8. *Développement* et *rentrée* régulière. Nous croyons utile de citer ici les débuts des Symphonies III et IV, dont on observera les dispositions différentes des entrées en canon :

All° presto comodo
1er Von
2e Von
3e Von
Basse

et le caractère d'*Ouverture à la française* de ce rythme pointé :

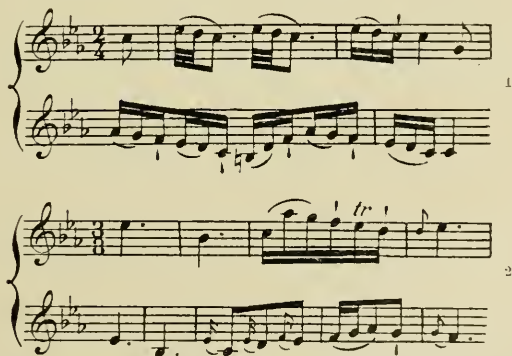
œuvres de musique présentées par lui-même. (Ms. fr. 21998, f° 81, n° 1045. Communiqué par M. Cucuel). C'est avec ledit privilège qu'il publia l'œuvre I ci-dessus. Ses œuvres III et IV sont des *Trios de violoncelle, violon et basse*. En juin 1761, le *Mercure* annonce de lui (p. 171), un *Quatuor pour un violon, un hautbois, un violoncelle obligé et la basse continue*, dédié à la marquise de Chazeron.

1. A Paris, chez M. Vernadé, M. Bayart, Mlle Castagnerie, M. Mangean, etc. Bibl. du Conservatoire.



D'une façon générale, l'écriture large et claire de ces premiers morceaux, construits sur un thème unique, diffère profondément de celle des *Andantes* et surtout des finales où s'affirme un style purement « violonistique » qui fait penser à des *solos* plus qu'à de véritables symphonies :

En revanche, les contrepoints espacés des premiers morceaux et la tenue générale de ceux-ci leur donnent une allure réellement symphonique ; mais c'est une allure archaïque qui contraste et détonne un peu avec le langage plus « galant » des *Andantes* et des finales. On dirait que Talon a voulu se faire pardonner l'apparence noble et sévère de ses premiers morceaux en les faisant suivre par des pièces plus légères où se donne libre carrière un talent de très solide violoniste.



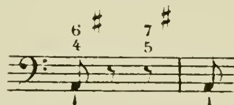
On remarque encore dans son œuv. IV (*Trios pour violoncelle, violon et basse*) ce même alliage bizarre de vieux procédés avec une terminologie romantique où se multiplient les *sospirando*, *mur-*

1. *Sinfonia* III, *Adagio*.
2. *Ibid. Allegro spiritoso,*

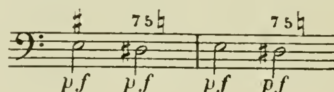
murando sempre (sic), etc. Les contrepoints par lesquels débutent les symphonies de Talon ne sont pas sans analogie avec celui de vieux maîtres italiens, tel, par exemple, Brioschi. Mais plus frappante encore est la ressemblance des premières mesures de la symphonie n° I de Talon avec un des plus anciens quatuors symphoniques de Jean Baptiste Sammartini[1] :



Bien d'autres particularités achèvent de rattacher ces œuvres françaises aux vieilles traditions du style instrumental italien. Au point de vue de l'orchestration, deux groupes s'opposent en se distribuant les parties : les premiers et seconds violons d'une part, et de l'autre, les troisièmes violons et les basses[2]. Celles-ci sont écrites pour violoncelle et clavecin lequel, comme on en jugera par l'exemple suivant, était absolument obligatoire :



Non moins obligatoire paraît être la basse des cordes dont le dynamisme, s'il correspond à l'intention de l'auteur, mérite de retenir l'attention :



Des premiers morceaux ayant un caractère général à la fois sérieux et simple, et s'opposant à des *Andantes* et *Finales* tout différents par leur virtuosité brillante et ouvragée; telles sont les parti-

1. Paru à Londres (op. 1) en 1744 et qui présente la même coupe interne que la première symphonie de Talon.

2. Même groupement des trois violons et de la basse dans le recueil cité plus haut de Jean-Baptiste Sammartini op. II, paru chez Leclerc à Paris, vers 1751, sous le nom de Giuseppe Sammartini. Sur 12 symphonies (dont plusieurs sont de Brioschi) 6 sont écrites pour trois violons et basse. Mais le rôle du troisième violon est le plus souvent tout à fait effacé, et c'est sans doute pour plus de facilité qu'il remplaçait l'alto.

3. Symphonie II, *Finale*.

cularités distinctives du style de ce très intéressant symphoniste français dont nous prendions congé en citant encore le début d'un *Andante* (*Sinfonia* V) qui évoque d'une façon bien inattendue la fameuse danse d'*Anitra* d'Ed. Grieg !



Nous croyons nécessaire de dire ici un mot des premières œuvres de Gossec [1], dont, il est vrai, la chronologie ne semble pas facile à préciser, les œuvres I, II, III, IV de ce musicien paraissant seulement pouvoir se placer dans la décennie 1753-1763. Au surplus, de ces quatre premières œuvres, nous ne connaissons que les œuvres I et IV. De l'œuvre IV, la bibliothèque du Conservatoire possède toutes les parties, sauf celle du premier violon [2], mais celle-ci se trouve isolée à la Bibliothèque nationale [3]. L'œuvre Ier porte le titre ci-après :

Sei sonate a due violini e basso composte del Francesco Gossei Di-Anversa. Opera prima. Gravé par Céron, Paris, Leclerc et aux adresses ordinaires (s. d.) [4].

Gossec emprunte le cadre de ces sonates, tantôt à l'ouverture italienne, tantôt à l'ouverture à la française : les Trios II et III débutent par des *Adagios;* tous les autres par des mouvements animés ; le dispositif est ternaire, et les Trios II et III se terminent par des *Menuets*.

Les *Allegros* sont monothématiques ou bithématiques (Trio V), à reprises, avec *rentrée* après un travail de virtuosité, pendant lequel de longs passages brillants s'entrecoupent de points d'orgue (*Allegro*

1. Sur François Gossec (1734-1829), voir F. Hellouin, *Gossec et la Musique française à la fin du XVIIIe siècle* (1903). Ce n'est qu'en 1757, le 15 avril qu'une symphonie de lui fut jouée au Concert spirituel (*Mercure*, mai 1757, p. 199).

2. Bib. du Conservatoire, Recueil 57 de symphonies.

3. Bibl. nat., Vm^7^ 18925.

4. Bib. nat., Vm^7^ 1241.

François-Joseph Gossec se nommait en réalité Gossé, dit Gossec. D'abord il italianise son nom et s'appelle Francesco Giuseppe Gossei di Anversa. Le privilège pris par Charles-Nicolas Leclerc, le 21 août 1765, et qui sert à publier à nouveau les œuvres I et II de Gossec, porte l'orthographe Gossei. Lorsque Peters publie, en 1769-70, 6 quatuors de Gossec, il écrit son nom Gosset (Brenet. *Loc. cit.*, p. 458). L'*Etat de Paris* de de Jèze, pour 1760, cite, comme professeur de contrebasse, un sieur Gaussé, demeurant rue de Richelieu, qui n'est autre que Gossec. Le musicien habitait alors chez la Pouplinière (*Etat de Paris*, 1760, p. 186). Sur l'œuvre IV, qui peut se situer entre 1760 et 1762, il adopte, avec des prénoms italianisés, la graphie Gossec. On trouve enfin, sur un catalogue de Bailleux, l'orthographe très belge de Gossée.

moderato du Trio II). Gossec pratique le *développement* au moyen des incises caractéristiques de ses thèmes, et se conforme ainsi aux habitudes des auteurs de concertos.

Pour les *Adagios*, écrits soit en mineur, soit à la dominante, soit à la sous-dominante (Trio IV), Gossec adopte, tantôt la forme sonate ternaire à un seul thème, tantôt la forme *lied*, comme dans l'*Adagio* placé en tête du Trio II et dont le pemier thème, exposé par les deux violons, par entrées successives :

est repris pour conclure, après la présentation d'un second dessin, de caractère extrêmement italien, occupant le centre de la pièce.

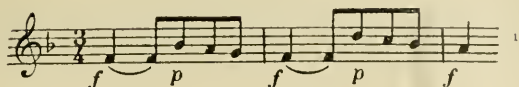
Remarquons immédiatement le « Vorhalt » (*a*) répété dans le premier thème, et qui devient plus loin :[1]

avec une accentuation déjà très moderne; cette accentuation, on la retrouve à l'occasion des *Menuets*; Gossec écrira, par exemple :[2]

1. Trio II, *Adagio*. Il convient d'observer que le dispositif rythmique du thème (*a*) se rencontre fréquemment sous la plume de Gossec. (Voir Trio IV, *Adagio*).

2. Trio II. *Minuetto I°*.

tout comme Stamitz, dans ses *Sonates à trois parties* (œuvre I) :



Il affectionne aussi les dessins à notes répétées, et piquées et les séquences à l'italienne, telles que la suivante :



M. Georges Cucuel a signalé[3] le terme « crescendo » placé sous les deux violons, à la 27e mesure de l'*Allegretto* du Trio I ; mais, il se trouve, dans ces trios, d'autres « crescendo » figurés implicitement par *P. F, F.F.* Gossec aime à conclure très *piano* (Trios II, VI). Généralement, les tremolos s'accompagnent de la notation *P*, et les accords brisés, de l'indication *F*.

Au point de vue de l'instrumentation, le style est en général violonistique, avec les deux violons à l'unisson, à l'octave ou à la tierce. Parfois, les deux instruments entrent par contrepoints espacés. De nombreux arpèges mettent en relief l'adresse et le brillant du premier violon. L'œuvre Ier de Gossec présente dans son ensemble un caractère italien des plus marqués ; il y a, dans son écriture complexe, nombre de passages qui rappellent notamment Locatelli.

1754. — Cette écriture frisée et guillochée se retrouve dans l'œuvre II d'un violoniste lillois nommé Sohier, qui s'était fait entendre le 3 mars 1750 au Concert spirituel[4], et qui, en 1754, publia six symphonies, dont voici le titre :

1. *Menuet* de la Sonate III des *Six Sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois ou avec toute l'orchestre .. par Jean Stamitz, directeur de la musique de S. A .S. M. l'Electeur Palatin*, op. 1, Paris, La Chevardière, Bib. nat., Vm7 1211.

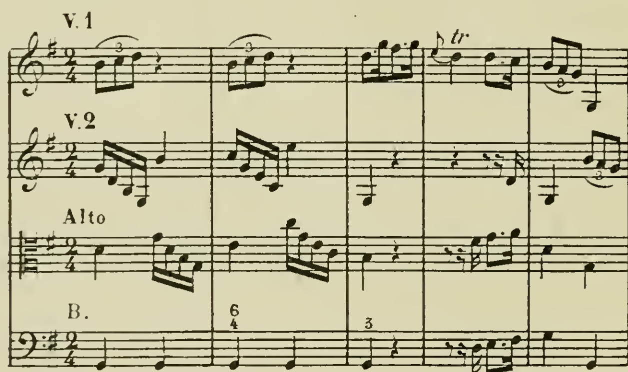
2. Trio V. *Allegro*.

3. Georges Cucuel. *A propos du Crescendo*, S. I. M., 15 février 1911

4. *Mercure*, avril 1750, p. 184. « M. Sohier l'aîné, premier violon du concert de Lille, joua seul avec le plus grand succès. » Il exécuta, peut-être, ce jour-là une des *Sonates à violon seul et basse* de son œuvre I. Grâce à l'obligeance de M. Léon Lefebvre de Lille, nous sommes en mesure de fournir ici quelques renseignements biographiques sur son compte. Charles-Joseph Balthazar Sohier, dit l'aîné, fut baptisé le 6 janvier 1728, à Saint-Etienne de Lille. Il était fils de Jean-Baptiste Sohier et de Marie-Joseph Hanot. En 1750, il était premier violon au concert

Simphonies à quatre parties. dédiées à Son Excellence Mgr l'évêque de Tournay, composées par M. Sohier l'aîné, œuvre second, gravées par le sieur Hue, chez l'auteur, à Lille en Flandre, Mme Hue, Leclerc, Castagnery[1].

Généralement construites sur le cadre ternaire, sauf la Symphonie VI qui comprend quatre mouvements, dont un *Largo* 3/2 initial en forme de premier morceau d'*ouverture à la française*, disposé par entrées successives d'un caractère majestueux, et suivi, comme pour rappeler sa généalogie, d'une *Fugue*, d'un *Andante* et d'un *Allegro*, les compositions de Sohier affectent souvent (Symphonies III, IV, V) une statique tonale de caractère bien archaïque. Le style d'imitations y domine, et entraîne une grande surcharge de figurations. Presque constamment, le flot tumultueux des triolets de doubles croches vient buter contre des traits saccadés en rythme binaire. La basse ne présente guère d'intérêt, tandis que l'alto, assez émancipé de la tutelle de celle-ci, échange de menus dessins avec le deuxième violon.



Sohier multiplie les indications dynamiques, mais ne paraît pas se

de Lille. On le trouve, le 30 décembre 1754, comme musicien, à Tournai où il habite sur la paroisse Notre-Dame. A cette date, il épousait Marie-AnneJoseph Mallez. Sohier mourut le 29 juin 1759, et fut enterré à Saint-Etienne de Lille dont il tenait l'orgue.

Le 31 décembre 1749, il prenait un privilège pour des *Sonates de violon* qu'il publia à partir de janvier 1750 (œuvre I). Les symphonies de l'œuvre II doivent remonter à 1754, car elles sont dédiées à son protecteur, l'évêque de Tournai, et Sohier habitait précisément cette ville à cette époque. Il parut une seconde fois au Concert spirituel, le 26 mars 1750.

1. Bib. du Conservatoire, Recueil 14.

libérer de l'ancienne conception des effets d'écho. L'*Allegro* de la Symphonie I présente un *diminuendo*, figuré par la série *F. P. PP.*

D'autres symphonies d'auteurs français parurent en 1754 au Concert spirituel. Citons la « symphonie nouvelle » de Désormeaux, jouée le 31 mars[1], celle de Chrétien exécutée le jour de la Pentecôte[2] et la « symphonie à cors de chasse » de Giuseppe Touchemolin qu'on entendit le jour de l'Assomption[3]. Malheureusement, aucune de ces compositions ne nous est parvenue, et, pour pouvoir juger de la production française à cette époque, il faut attendre l'année suivante et les œuvres de Davesne.

Auparavant, nous dirons quelques mots de symphonies dues à un musicien étranger, probablement belge, mais qui se fixa en France, et dont l'œuvre II fut publiée à Paris à la fin de 1754, Antoine Mahaut[4].

La Bibliothèque nationale possède cet œuvre II : *VI Sinfonie a piu stromenti, tre a duoi violini, alto viola, violoncello o basso continuo, e duoi corni di caccia ad libitum, e tre a duoi violini, alto viola, violoncello o basso continuo, Da Antonio Mahault,* opera II. Paris, Leclerc, Bayard, Castagneri[5].

L'intérêt que présente le recueil de Mahaut, consiste en ce que les trois premières symphonies qu'il contient, toutes trois dans le ton de *ré majeur,* comportent des cors de chasse. Le titre ajoute « ad libitum », car l'adjonction de ces instruments demeurait facultative, et on en vendait les parties séparément. Cette particularité explique pourquoi nombre de symphonies françaises, qui furent exécutées avec cors de chasse, ne nous sont parvenues qu'à l'état réduit de compositions à quatre parties. Celles des cors ont été égarées ou perdues, ou bien elles sont restées manuscrites. Tel est vraisemblablement le cas des symphonies de François Martin[6].

1. *Mercure*, mai 1754, p. 182.

2. *Ibid.*, juin, II, p. 179.

3. *Ibid.*, juillet 1754, p. 188.

4. Nous adoptons l'orthographe de Mahaut et non pas celle de Mahault, car c'est celle de la signature autographe du musicien apposée sur l'exemplaire de la Bibliothèque nationale. On sait fort peu de choses sur lui. Fétis prétend qu'il était flûtiste à Amsterdam, et qu'il se réfugia à Paris en 1760 pour se mettre à l'abri de ses créanciers. Le nom de Mahaut est représenté, dans le Hainaut, à Mons.

5. Bib. nat., Vm[7] 1511 (s. d.). Le 29 novembre 1754, un sieur X... prenait un privilège pour « six simphonies et autres ouvrages de musique instrumentale d'Antoine Mahault ». (Brenet, *Loc. cit.*, p. 449). Il s'agit de l'œuvre II.

6. Il convient de remarquer que la mention : « *Cors ad libitum* » est pour ainsi

Quoi qu'il en soit, les symphonies à cors de chasse de Mahaut comprennent trois mouvements : *Presto*, *Largo* ou *Andante*, *Presto*. Les cors ne s'emploient que dans les morceaux extrêmes, le mouvement central demeurant confié au seul quatuor à cordes. La contrebasse figure explicitement dans le *Presto* initial de la deuxième symphonie.



Ces mouvements extrêmes, généralement construits sur un seul thème, présentent la forme de la sonate ternaire, c'est-à-dire qu'après l'incursion à la dominante, le thème initial est repris à la tonique et suivi d'un *coda* assez considérable. Le rôle des cors est purement harmonique ; ils ponctuent les entrées thématiques et le compositeur ne leur confie aucune mélodie indépendante de celle du quatuor d'archets. L'exemple ci-après, montrera le dispositif adopté (*Sinfonia* I).

Presto
Cor 1
Cor 2
V. 1
V 2
Alto
B.

L'*Andante* 3/8 de cette symphonie est construit comme un pre-

dire générale à cette époque. Dans les éditions françaises des œuvres III et IV de Jean Stamitz, ne figurent que quatre parties obligées ; les parties de cors « se vendent séparément ».

mier morceau de sonate sur une seule mélodie aux souples inflexions, et se déroule avec noblesse et tranquillité :



La dynamique est soignée et précise ; on voit des indications comme : « mezzo forte », « poco piano », etc.

Avant de quitter Mahaut, citons le *Concertino a 4° stromenti del signor Mahoti* du fonds Blancheton du Conservatoire[1] qui doit vraisemblablement, être attribué à notre musicien. Il est encore écrit avec la coupe binaire des vieux Italiens, sans *rentrée* du premier sujet à la tonique. Le premier mouvement montre déjà deux thèmes contrastés (a) et (b).



Le thème (a) reparaît à la dominante, immédiatement après les barres de reprise, ainsi que le thème (b), lui aussi, à la dominante, et leur succession donne lieu à tout un *développement* étendu et modulé, mais sans *rentrée* du thème initial dans le ton principal.

Mahaut reste fidèle à cette coupe dans l'*Andante*. Quant au finale, il est très court, et ne comporte pas de *rentrée*, de sorte que toute l'œuvre fait état du dispositif ancien des Italiens, et cela, d'une manière encore plus constante que les vieilles compositions italiennes qui, le plus souvent, adoptaient un système mixte rejetant la *rentrée* dans le premier morceau et au contraire la ramenant normalement dans le finale.

1. Fonds Blancheton du Conservatoire, Opéra quinta, n° 211, p. 28. Ce fonds, l'un des plus riches en œuvres instrumentales italiennes du XVIIIe siècle, ne comprend pas moins de 250 symphonies à trois ou quatre parties qui, nécessairement, sont antérieures à 1756, M. de Blancheton, conseiller au Parlement de Metz, étant mort le 6 mars de ladite année. (Voy. Emmanuel Michel : *Biographie du Parlement de Metz;* Metz, Nouvian, 1853).

1755. — Venons-en maintenant aux symphonies de Davesne qui comportent elles aussi des cors de chasse. Le 18 mars 1755, le *Mercure* signale, au Concert spirituel, une « symphonie nouvelle » de M Davesne [1]. Or, les *Spectacles de Paris* de 1754, en rappelant que Davesne s'était avantageusement fait connaître au Concert par plusieurs motets, vantaient ses « bonnes ouvertures de l'Opéra-Comique ». Comme son œuvre Ier de musique symphonique consiste justement en *Ouvertures*, nous pensons que la symphonie de 1755 appartient à l'œuvre Ier ainsi intitulée :

Six Ouvertures, à quatre, deux violons; alto viola et basse, dédiées à Monsieur le comte de Senecterre, Par M. Davesne de l'Académie Royale de Musique, œuvre Ier, gravé par Céron, à Paris, chez l'auteur, rue Bertin-Poirée, chez M. Dominé, Vernadé, Bayard, Castagnery. *On vend les parties de corps de chasse* (sic) *séparément* [2]. L'orchestre comprend deux violons, alto, basse non chiffrée (violoncelle), basson, deux cors, deux hautbois.

Composées, sauf deux (Ouvertures II, IV), de quatre mouvements, les *Ouvertures* de Davesne appartiennent au type de l'*Ouverture à la française* ou mieux de la *Suite*. Elles débutent majestueusement par un *Grave* ₵ ou 2, suivi d'un *Allegro* presque toujours de mesure binaire, d'un *Andante*, d'un *Aria*, ou d'une *Gavotte* dédoublée (Ouvert. I), et se terminent, soit par un *Allegro*, soit par deux *Menuets* (Ouvertures III, V).

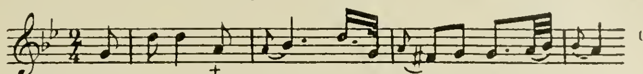
Le *Grave* offre l'allure du premier mouvement lent de l'*Ouverture à la française*, au rythme saccadé, ajouré d'anacrouses sur les temps faibles et, à l'exemple de celui-ci, il cadence souvent à la dominante.

Construits, soit sur un seul thème, soit sur deux thèmes de caractère contrastant (Ouvertures II, III), les *Allegros* ne présentant pas

1. *Mercure*, avril 1755, p. 195. Pierre-Just Davesne entra comme violoncelliste à l'Opéra en 1750. Au mois de septembre 1751, il compte parmi les basses du grand chœur aux appointements de 500 livres, et remplit le même emploi en 1752, 1754 et 1757 (Arch. Opéra). D'après M. Pougin, Davesne quitta l'Opéra en 1766 avec une pension de 300 livres, et vivait encore en 1784 (Supplément de Fétis, I, p. 239). Les 4 et 8 avril 1757, on exécuta 2 symphonies de lui au Concert spirituel (*Mercure*, avril, II, p. 176 et mai, p. 197). Ces symphonies étaient probablement extraites de son Ier *Œuvre d'ariettes italiennes mises en symphonies*, annoncé dans le *Mercure* de mai 1757, p. 191.

2. Arch. com^les^ d'Agen. Bib. du duc d'Aiguillon, série II, 84. Les parties de premier cor et de deuxième hautbois manquent. Il y a, pour l'Ouverture VI, une partie manuscrite de second cor, variante de la partie qui est gravée. Davesne avait écrit de la musique instrumentale dès 1743.

de réexposition à la tonique ; leur écriture, tout à fait symphonique, laisse les thèmes se dégager au-dessus de batteries ou d'accords brisés confiés aux parties secondaires. Par sa physionomie très moderne, la mélodie de Davesne se sépare fréquemment de la thématique, issue de l'accord du ton, si employée jusque-là. Tel motif d'*Andante* :

 [1]

fait oublier toute la mécanique diatonique qui remplit les compositions de l'époque ; il y a, chez Davesne, de la tendresse, un sentiment délicat et pénétrant, que soulignent, mélancoliquement, des incises chromatiques et des intervalles altérés.

Quant à l'instrumentation, elle offre un vif intérêt. Seules les Ouvertures I, III, V, VI, écrites dans des tonalités accessibles aux cors, comportent l'emploi de ces instruments, qui disparaissent, d'ailleurs dans les *Andantes* et dans les seconds *Menuets* et secondes *Gavottes* présentés en mineur. De la sorte, la composition, après une entrée brillante et sonore, se recueille en une méditation intime, avant de se clore avec éclat [2]. Parfois, leur rôle se borne à compléter l'harmonie et à ponctuer les rythmes [3] :

Allegro

Corno 2º

V. 1 & V. 2

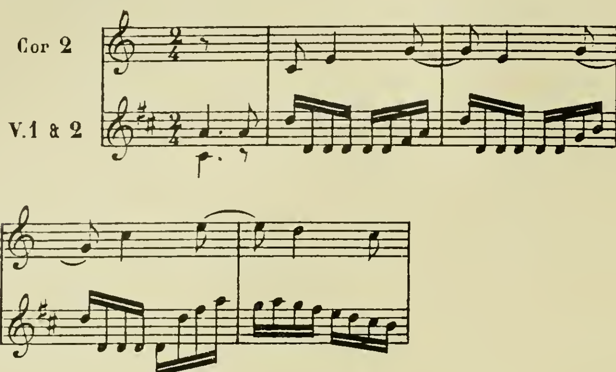
Alto & B

1. *Ouvertura* V, *Andante*.

2. L'abstention des cors dans les mouvements lents et dans les seconds menuets était alors d'usage constant

3. *Ouvertura* I, *Allegro*.

Mais parfois aussi les cors participent à l'exposé thématique, ou dessinent d'ingénieuses figures d'accompagnement, ou encore esquissent des imitations du violon. L'*Allegro* 2/4 de l'Ouverture VI, montre, dans la partie de second cor, d'intéressantes syncopes qui augmentent pour nous les regrets résultant de la disparition de celle du premier cor :



De même, la partie de deuxième cor de la première *Gavotte*, par sa souplesse et son indépendance relative, laisse supposer encore plus de liberté mélodique chez le premier cor. Davesne cherche donc à accroître l'importance du rôle, jusque-là modeste, des cors de chasse, auxquels la faiblesse des exécutants ne permettait pas, si nous en croyons Henri Montan Berton, de confier des parties difficiles[1].

Les deux hautbois doublent les violons, mais le basson ne se rive pas toujours à la basse, témoin le rôle assez personnel qu'il joue dans l'*Aria gratioso* de l'Ouverture II. Au sein du quatuor à cordes, les instruments manifestent une tendance à s'individualiser ; ainsi (Ouverture II, *Allegro*), après l'exposé du premier thème par les violons, l'alto et la basse présentent le second thème, et l'intention de transporter ces deux parties au premier rang se fortifie de l'indi-

1. *Souvenirs de famille* de H.-M. Berton, publiée par M. Teneo (S.-I.-M. 15 juin 1911, p. 45). Voici comment s'exprime Berton : « On n'avait, proprement parlant, que des trompes de chasse qui ne pouvaient exécuter que dans les tons d'*ut*, de *mi naturel*, et surtout, dans leur ton favori, celui de *ré*, et n'y faisoient jamais entendre que la *tonique*, la *médiante* et leurs répliques à l'octave. Quelquefois, on hasardait de leur faire donner la *surtonique*, ou 2e degré, mais ces passages étaient réservés pour les virtuoses. »

cation : *solo*. Il semble difficile de refuser le mérite de ces diverses transformations à l'influence exercée par l'école de Mannheim dont les productions se répandaient alors chez nous par la librairie et par le concert. Sans parler du privilège du 12 janvier 1751, qui avait permis à Charles-Nicolas Leclerc de publier des œuvres de Cannabich, Hasse et Quantz, Jean Stamitz prenait lui-même un privilège le 29 août 1755 [1], et les œuvres de Filtz paraissaient chez La Chevardière cinq ans plus tard [2]. Or, tandis que le *concert* italien confère au premier violon une fonction directrice, un rôle de chef, et ne laisse aux « ripiénistes » que des besognes subalternes, les mannheimistes accordent à chaque instrument « obligé » le droit de collaborer au développement symphonique. Aussi voit-on les rôles se dessiner, à l'intérieur du quatuor à cordes ; en même temps que l'alto témoigne d'intentions mélodiques, la basse brise les liens qui la serraient contre le *continuo* [3].

Sur le terrain dynamique, les *Ouvertures* de Davesne donnent lieu à de nombreuses remarques. Si le *crescendo* et le *diminuendo* existaient implicitement avant Gossec, les mots ne figuraient pas dans nos partitions. Ces mots, Davesne les écrit. On trouve un *crescendo* dans l'*Allegro* de l'Ouverture I ; on en trouve deux dans celui de l'Ouverture II, sur des accords brisés de *mi majeur* et de *la majeur*. Ces *crescendos* se relient à l'état agogique de la mélodie. Ainsi, après un échange thématique entre les cors, les hautbois, et les violons (*Allegro* de l'Ouverture VI), une entrée de batteries s'accompagne de la mention *cresendo :*



L'*Allegro* de l'Ouverture V ne comprend pas moins de six *cresendos*. En outre, des indications déterminent rigoureusement la façon dont ces augmentations de sonorité doivent être conduites ; on lit *piano cresendo*, *rinf, rinforzando* suivi de *piano* (Ouverture II, *Aria mineur*), aux violons et à la basse :

1. M. Brenet. *La librairie musicale en France*. p. 449.

2. *Ibid.*, p. 451.

3. A. Schering. *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. pp. 126 et suiv. Cette influence se manifestera dans les *Symphonies concertantes* qui ne tarderont pas à paraître.



Nombreuses sont aussi les « manières » : *tremolos*, comme dans l'Ouverture V (*Allegro*) :



« Vorhalt », comme dans l'*Allegro* et l'*Aria* de l'Ouverture II :



Liberté des parties obligées, souci de nuances précises, caractéristiques, faisant partie intégrante de la mélodie, voilà donc ce qui se manifeste clairement dans la musique française de 1755, et les *Quatuors* de Philidor, qui, au dire de Boisgelou[1], paraissent cette année-là, vont confirmer nos constatations. Leur titre est le suivant :

L'Art de la modulation, Quatuors, pour un hautboy, deux violons et basse, composé par M. Philidor, dédié à Monseigneur le duc d'Ayen... œuvre premier, Paris, l'auteur, rue du Four, faubourg Saint-Cermain, chez Mlles Philidor, marchandes de modes de la Reine, Bayard, Leclerc. Gravé par Mlle Vendôme[2].

L'*Art de la modulation* se compose de six quatuors portant la qualification de *Sinfonia*, et construits, soit sur le modèle italien, soit sur le type de l'*Ouverture à la française*, avec un *Adagio* en tête (Symphonie IV, V, VI). Dans ce cas, comme dans l'ancienne *Ouverture à la française*, l'*Adagio* initial cadence à la dominante[3].

Les mouvements vifs s'établissent parfois sur deux thèmes

1. Dans son *Catalogue manuscrit*. Sur François-André-Danican Philidor, né à Dreux le 7 septembre 1726, mort à Londres le 31 août 1795, consulter : A. Pougin, *Chronique musicale*, 1874-1875 et P. Fromageot. *Les compositeurs de musique Versaillais*. 1906. Son acte de mariage, daté du 13 février 1760, le qualifie de « Marchand mercier demeurant rue du Four. » Un motet de lui avait été joué au Concert spirituel le 15 août 1743 (M. Brenet. *Les concerts en France*, p. 208).

2. Bib. nat. Vm⁷ 1288 (s. d.).

3. On trouve cette cadence á la dominante dans les mouvements lents du début des sonates de Bach et de Hændel. Voir J.-S. Bach. *Sonate V* en *fa mineur*, pour violon et basse. Hændel. *Sonate* en *la majeur*, pour violon et basse.

(Symph. III, *Allegro*), avec cette caractéristique que la présentation du deuxième thème s'effectue sur le plan tonal, c'est-à-dire dans une autre tonalité que celle du premier. A un thème exposé en *fa majeur*, par exemple, s'opposera un second thème en *ut majeur*, à la dominante. L'ensemble revêt la forme de la sonate ternaire, avec réexposition à la tonique de l'ensemble thématique.

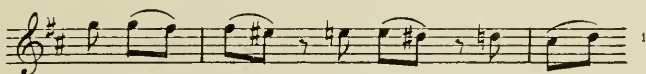
Dans la *Sinfonia* I, Philidor place, en guise de mouvement lent, une *Pastorale* 6/8 aux pédales simulant le bourdon de la musette :



Et, comme titre oblige, l'*Art de la modulation* témoigne d'une grande habileté technique. Philidor s'y montre enclin à déterminer une oscillation fréquente du majeur au mineur ou vice versa. Ainsi, le *Moderato* (C) de la *Sinfonia* III en *sol majeur*, présente dans sa première reprise, le dispositif suivant (il est monothématique) :

Exposition du thème à la tonique, passage au relatif mineur (*mi*), puis à la dominante (*ré*). Ensuite, « minore», passage en *sol mineur*, à travers de courtes modulations en *fa mineur*, *ut mineur* et *la*; après quoi, on reprend le majeur et on établit l'arrêt à la dominante.

Le musicien aime aussi à moduler chromatiquement :

 [1]

Il traite ses basses avec un soin particulier et affectionne les accords à altérations multiples. Remarquons enfin, avant de quitter le terrain morphologique, que Philidor écrit des *Arias* à variations, de ces airs variés qui ne vont pas tarder à connaître une persistante fortune.

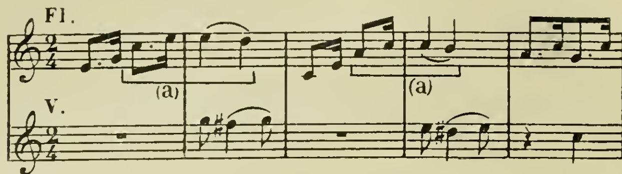
L'instrumentation comporte deux violons, un hautbois qui peut se remplacer par la flûte, et la basse. Une observation mise en tête du recueil vise, de façon assez curieuse, l'exécution des nuances :

« La partie du hautbois peut se jouer sur le violon ou sur la flûte ;

1. *Sinfonia* VI, *Allegro ma non troppo*.

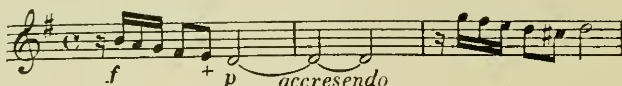
il faut que le premier et le deuxième violons ne jouent qu'à demi-jeu et lorsqu'il se trouve un Forte, il ne faut faire que la première note forte, pour marquer la phrase. »

Les deux violons marchent généralement à la tierce, ou bien le deuxième effectue des arpèges ou des batteries ; le premier violon et la flûte ou hautbois « concertent », échangent des incises mélodiques (Symph. V, *Air à variations*).



On reconnaîtra ici, en (a), le « Vorhalt » traité sensiblement à la façon d'Exaudet et de Gossec.

Les indications de nuances sont nombreuses : presque toujours le mineur est marqué *P* et le majeur *F*. Un *crescendo* explicite se lit sur la partie de flûte de la *Sinfonia* III (*Moderato*) : *accresendo*.



Mais l'*Art de la modulation* ne constitue pas de la musique d'orchestre ; c'est un recueil destiné à la chambre, comme les *Sonates en trio* que le chevalier d'Herbain[1] dédiait à Mme de Pompadour, et qu'annonçait le *Mercure* de février 1755, comme encore les *Nouvelles pièces de clavecin avec un accompagnement de violon et de basse, fait en concert*, que François Clément publiait en mars[2]. Deux mois plus tard, le 29 mai 1755, le même Clément, suivant l'exemple de Mondonville, faisait jouer au Concert spirituel, la « première suite de ses pièces de clavecin mise en symphonie par lui-même » qui, vraisemblablement, appartenait au recueil de 1744 étudié plus haut[3].

Au reste, de nombreuses *Sonates en trio* paraissent à cette époque. Qu'il nous suffise de citer celles de Lamoninary, de Mathieu le fils, et de Cannée.

1. *Mercure*, février 1755, p. 147.
2. *Ibid.*, mars 1755, p. 154.
3. *Ibid.*, juin, II, p. 203.

L'œuvre III de Lamoninary[1] remonte au mois de juin 1755 ; l'œuvre II est antérieure de cinq à six ans. Toutes deux forment des recueils de *Six Trios pour deux violons et la basse*[2] et sont dédiées, comme la plupart des compositions de cet auteur, à M. le marquis de Cernay.

Dans l'œuvre II, tous les premiers morceaux des sonates sont intitulés *Allegro ma non troppo* et, sauf pour le n° 4, tous les finales portent l'indication *Minuetto amoroso*. Cette adoption d'un rythme ou d'un mouvement unique pour chaque sonate est assez bizarre et doit répondre au gout plutôt « galant » de M. le marquis de Cernay.

Lamoninary adopte un système mixte pour ce qui concerne la coupe des premiers morceaux de ses sonates : tandis que, dans la première sonate, le début n'est pas repris, le premier morceau de la troisième (en *sol*) nous offre un exemple de *rentrée* régulière du thème initial après *développement*. Cet emploi simultané des deux coupes rivales — l'ancienne et la nouvelle — est d'ailleurs fréquent et principalement chez les maîtres italiens ; il caractérise essentiellement une époque de transition où les vieux procédés subsistent avant de faire place aux nouveaux venus.

Le bithématisme existe dans les sonates de Lamoninary, mais il y est assez peu net ; les thèmes sont mélangés et de caractère très italien. Les *Andantes*, encadrés entre l'*Allegro ma non troppo* du début et l'invariable *Minuetto amoroso*, achèvent de nous donner une impression d'italianisme absolument décisive :



1. *Mercure*, juin, I, 1755, p. 194. Le 27 juin 1749, Lamoninary prenait un privilège, valable 12 ans, pour des trios à deux violons et basse de sa composition.

Jacques-Philippe Lamoninary naquit à Maroilles, près Valenciennes, le 14 juillet 1707. Sous le nom de Moninary, il apparaît, pour la première fois, dans la Communauté des joueurs d'instruments de Valenciennes en 1723-1724. Il paie alors une cotisation de 6 livres. Le 6 mars 1734, il épouse, en l'église Saint-Nicolas de Valenciennes, Marie-Magdelaine Wiscart. En 1749-1750, Lamoninary est maître juré de la Communauté des joueurs d'instruments. Son nom ne figure plus sur les comptes à partir de 1775. En 1735, il fait partie de la musique de la chapelle de Saint-Pierre de Valenciennes (Arch. com. de Valenciennes).

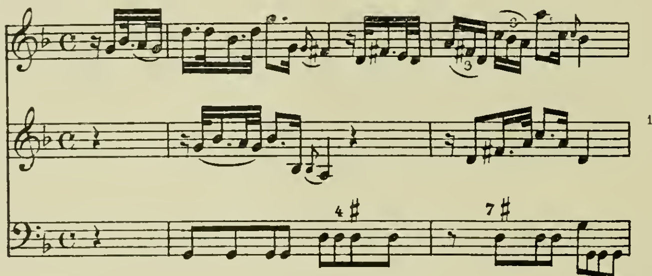
Dans sa *Statistique du département du Nord*, Dieudonné l'appelle un « agréable violon de Valenciennes » (III, p. 123). Il mourut à Boulogne-sur-Mer le 29 août 1802 (A. Lejeal. *Recherches historiques sur les Manufactures de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes*, p. 61).

2. Bib. nat. Vm⁷ 1187 et 1188.

De nombreuses figures ascendantes en triolets, des dessins gracieux et mièvres, complètent une physionomie de style essentiellement « Louis XV ». Pour un familier du XVIII[e] siècle, le thème suivant, d'une allure de menuet et qui joue le rôle d'*Andante* dans la IV[e] Sonate, est aussi évocateur d'un homme et d'une époque que tel ou tel portrait souriant et poudré :



Cependant, Lamoninary nous donne parfois à entendre qu'il a été nourri des grandes traditions de l'art italien. Il est avant tout un *violoniste* et nullement un symphoniste ; comme tout musicien de son temps, il n'ignore point l'importance instrumentale d'un Tartini ou d'un Veracini.

 1

C'est, essentiellement, l'écriture courante de la sonate italienne pour deux violons et basse. Nous n'en finirions pas à citer tous les procédés, toutes les tournures empruntées par Lamoninary au style italien, vieux ou neuf ; l'exemple suivant, avec son rythme chancelant et syncopé, découle manifestement de Brioschi et Sammartini, acclimatés en France aux environs de 1744-1750 :



Mais une particularité typique consiste dans cet emploi invariable du *Minuetto amoroso* en guise de finale. Il s'agit, en vérité, d'un *Tempo di minuetto* avec intermède et *Da Capo*. C'est là une méthode que Boccherini a rendue glorieuse ! Non pas que, chez ce

1. Œuv. III, Sonate VI, *Allegro*.

maître, le menuet termine invariablement la sonate, mais le genre du *Minuetto amoroso* lui appartient en propre. Il est, pour ainsi dire, distinctif de son style. Ce style, souvent contourné, fleuri et exagérément « solistique », dans les *Andantes* ou les *Allegros*, se clarifie, se simplifie et s'ennoblit dans les *Menuets*; il en est de même chez Lamoninary qui est, à ce point de vue, un précurseur du maître de Lucques.

L'écriture du musicien français est homophone : les deux violons marchent souvent à la tierce. Dans les Sonates II, IV, V et VI, le premier violon, au début, est accompagné par le second. La basse a un rôle assez actif.

L'œuvre III [1] nous apporte quelques changements. L'inspiration devient plus romantique ; sur les six sonates, quatre ont des tonalités mineures. Il y a dédoublement du *Menuet* dans les nos 2, 3 et 4 : mais l'appellation de *Minuetto amoroso* se maintient toujours. Le style, d'une technique plus avancée que dans l'œuvre précédente, est toujours nettement « violonistique » et se rattache à la grande école des Geminiani et Veracini ; dans les *Menuets*, il présente toujours la même allure coulante et simple, et le premier violon y est parfois accompagné par le second. L'écriture reste en général homophone ; quelquefois en opposition au début des morceaux, les violons n'ont que rarement de véritables imitations et les *rentrées*, elles aussi, sont assez peu fréquentes. *Développements* généralement libres.

Lamoninary se montre fidèle à son système de *Menuet* terminal dans son œuvre IV qui a paru en 1766 : *Six Quatuors en simphonies, pour deux violons, alto, violoncelle obligé et organo, dédiés à Monsieur le Marquis de Cernay...* œuvre IV, gravés par Mme Oger[2].

Ici encore, nous retrouvons le *Minuetto amoroso* à la fin de tous ces quatuors que Lamoninary baptise *Sinfonie*, et qui s'établissent sur le type a trois mouvements. L'écriture s'est simplifiée, éclaircie et prend un aspect symphonique, ainsi qu'on peut le constater par l'exemple ci-après, dans lequel le bithématisme apparaît plus nettement que dans les deux œuvres précédentes (*Sinfonia* V) :

1. *Six Trios pour deux violons et la basse... gravés par Mlle Bertin*, chez l'auteur, à Valenciennes.

2. Bib. nat. Vm7 1289 (s. d.). *Mercure*, avril 1766, I, p. 177.

Allegro

V.1

V.2

A.

B.

1756. — Quelques mots suffiront pour rendre compte des *Six Trios pour deux violons et la basse*, IIe œuvre, que M. Mathieu le fils dédia en 1756 à sa protectrice Madame Victoire de France [1].

1. Son privilège est du 6 décembre 1756 (Brenet. *Loc. cit.*, p. 450): Julien-Aimable Mathieu, naquit à Versailles, le 31 janvier 1734, de Michel Mathieu et de

Ils ne se distinguent guère à l'ordinaire des innombrables sonates de chambre italiennes de la même époque : tous ont trois morceaux et deux sont terminés par des *Menuets*. Dans le cinquième, ce *Menuet* est flanqué de trois variations de pure virtuosité dont on admirera la progression (assez fréquente chez beaucoup d'auteurs) : la première brode le thème en double croches, la seconde en triolets, la troisième en quadruples croches.

Le deuxième trio débute par un *Andante* où l'écriture de la partie du premier violon dénote un instrumentiste de race :



Il y a deux thèmes dans ce morceau : le second est repris avant le premier dans la *rentrée* qui se fait tout à la fin. Cette méthode d'intervertion des thèmes dans la *rentrée* est très familière aux maîtres italiens contemporains.

A cet *Andante* succède un *Aria grasioso* (à la française) suivi d'un *Minore* avec *Da Capo*, embryon de la future *Romance* si caractéristique de l'école française. Le Trio se termine par une *Gigue* bâtie à la façon d'un morceau de sonate.

Voici un exemple qui donnera une idée de l'écriture concertante des *Trios* de Mathieu (Trio IV, *Largo*) :



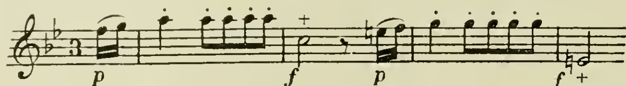
Deux de ces *Trios* ont leurs trois morceaux écrits dans la même tonalité.

Jacqueline-Françoise Barbier ; musicien du roi en 1754, il obtint l'emploi de premier violon de la chapelle. Devenu maître de la chapelle royale en 1770, il garda sa charge jusqu'en 1791, puis reçut l'orgue de l'église Saint-Louis de Versailles. Mathieu mourut à Paris, le 6 septembre 1811. (P. Fromageot. *Les compositeurs de musique versaillais*, pp. 64, 65.)

Les œuvres I et II de Mathieu le fils sont annoncées dans le *Mercure* de mars 1757, p. 182.

De Cannée [1], nous connaissons l'œuvre I qui se place vers 1756, et que possède la Bibliothèque nationale : *Six Sonates en trio pour deux violons ou deux pardessus de viole avec la B. C., dédiées à Mme Hoquart. Par M. Cannée, de l'Académie royale de Musique* [2].

A l'exemple de Lamoninary, Cannée termine ses compositions par des *Menuets ;* le style est violonistique et peu symphonique, mais la thématique et la dynamique montrent à quel point la musique française de ce temps se sature, pour ainsi dire, d'influences étrangères et surtout d'influences italiennes. Sans doute, un pareil travail d'assimilation, s'il atténue à peu près toute personnalité, ne va pas sans quelque profit, et de l'œuvre de Cannée se dégage çà et là une indication des progrès réalisés dans l'emploi de nuances expressives contribuant à caractériser une mélodie. Il écrit par exemple, à l'instar de Jommelli (*Andantino* de la *Sonate V*) :



multiplie des *pianissimos*, et marque *decrescendo* (Sonate I).

Une attention constante à la registration, au choix des timbres, s'associe à de semblables préoccupations de nuances dans presque toutes les œuvres symphoniques d'alors. Lorsque Michel Corrette publie en août 1756, *Sei Concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati, tre violini, flauti, alto viola e violoncello*, œuvre XXVI, dont la rédaction italienne du titre apporte une nouvelle preuve du vent d'italianisme qui souffle à Paris, il prend soin d'insérer un avertissement dans le *Mercure*, afin de fournir des indications précises sur la manière de les exécuter [3].

1. Cannée était violon surnuméraire à l'Opéra, où il entra en 1755. Il quitta l'orchestre, le 1er juin 1757 « par congé absolu », et touchait alors 250 livres d'appointements. Ce fut Louis Piffet qui le remplaça (Arch. Opéra). Un violoniste, du nom de Canée, était employé au pensionnat des Jésuites de Clermont-Ferrand, en 1745.

2. Bib. nat., Vm7 1203 (s. d.).

3. *Mercure*, août 1756, p. 179. Voici le texte de cet avertissement : « L'auteur avertit que, sur l'orgue, il faut toucher les *allegro* sur le grand jeu, les *adagio* sur les flûtes et les *solo* sur le cornet de récit, à l'exception du 3e Concerto ; les autres peuvent se toucher sans symphonie. La partie de flûte n'est nécessaire que lorsqu'on exécute ces Concerto sur l'orgue, et les pizzicati dans les parties de violon ne doivent avoir lieu que quand on les exécutera sur le clavecin ». — Rappelons qu'en 1756, et depuis l'année précédente, l'organiste Balbastre exécutait avec le plus grand succès des concertos d'orgue et des arrangements, pour cet instrument, d'ouvertures d'opéras.

Cet italianisme, le chevalier d'Herbain l'a subi mieux que quiconque, puisqu'il fit représenter à Rome et à Florence un intermède italien de sa composition [1]. Le 8 décembre 1756, le Concert spirituel donnait, comme primeur, « une symphonie nouvelle » de lui, qui ne nous est pas parvenue [2].

Mais nous pouvons juger de sa manière par les *VI Sonates de clavecin avec un violon ou flûte d'accompagnement. En forme de dialogue*, gravées par Mlle Vendôme [3], que conserve la Bibliothèque nationale . Deux ou trois mouvements par sonate, des mélodies morcelées, à petits rythmes aigus, ou bien épanouies en interminables panaches, de soudains contrastes dynamiques, l'emploi presque perpétuel du système de la *basse d'Alberti*, tels sont les caractères essentiels de cet ouvrage que ne renierait pas un musicien d'au-delà des Alpes.

1757. — L'œuvre d'Antoine Bailleux [4], dont six symphonies furent annoncées en janvier 1757, est encore plus typique au point de vue de l'action exercée sur un musicien français par les courants étrangers qui tourbillonnaient alors en France.

A la fois professeur, auteur et éditeur de musique, Antoine Bailleux doit avoir connu tout ce qui se publiait de son temps : le fait est que sa musique témoigne d'influences très diverses, mais absolument certaines. Si l'on voulait se rendre compte de l'effet produit en France par l'apparition des nouveaux recueils d'ouvertures italiennes connus sous le nom de *Vari autori*, il suffirait de jeter un coup d'œil sur une série de symphonies d'Antoine Bailleux. Cet homme avisé n'ignore pas non plus les récentes créations de l'école de Mannheim, et il s'est aussitôt approprié quelques-unes de ses plus brillantes « manières » ; mais, au moins dans les symphonies que nous avons eu l'occasion d'étudier, l'italianisme est si débordant qu'il ne permet pas à première vue d'apercevoir des détails qui, vraisemblablement, proviennent chez lui d'une autre source [5]. Voilà donc un artiste cos-

1. Sur le chevalier d'Herbain, voir Fétis. Il était chevalier de Saint-Louis et capitaine au régiment de Tournaisis. Un intermède de lui, *Il Geloso*, fut représenté à Rome en 1751.

2. *Mercure*, janvier 1757, 1, p. 205.

3. Bib. nat., Vm⁷ 1943 (s. d.).

4. Sur Antoine Bailleux, voir Fétis et Eitner. Les six symphonies dont il va être question sont annoncées dans le *Mercure* de janvier 1757, II, p. 191. Sous le titre : *Sei Sinfonie a quatro, alto viola e basso composte da Antonio Bailleux.*

5. De 1754 à la fin de 1757, le Concert spirituel joue un grand nombre de

mopolite et un négociant que ses fonctions tiennent au courant de de toutes les nouveautés qui affluent sur le marché parisien ; il a un métier solide, une science incontestable et, avec tout cela, on sent chez lui comme une impossibilité foncière à créer quoi que ce soit d'un peu original ou personnel. C'est un parfait professeur italianisant des environs de 1757 à 1760.

Les six symphonies du recueil de la Bibliothèque nationale[1] comportent toutes *trois* morceaux : un mouvement lent encadré par deux mouvements vifs, lesquels sont toujours construits de façon traditionnelle. Jamais aucune barre de reprise dans les premiers morceaux, ce qui accentue encore plus leur ressemblance formelle avec l'ouverture théâtrale italienne. « Il existe, nous dit Scheibe[2], des symphonies sans barres de reprise, de même qu'il y en a avec des barres de reprise. On peut donc, dans le premier cas, construire un morceau sans division, sans première ni seconde partie ; on peut le laisser courir sans interruption, jusqu'au bout : ce procédé s'applique aussi bien aux mouvements lents qu'aux *Allegros*. » Voilà qui signifie clairement que l'on peut ne point faire de *développement* dans un morceau symphonique, et c'est ainsi que procède Bailleux. Quant à la *rentrée* du thème initial dans le ton du morceau, elle ne se fait chez lui que dans les Symphonies n[os] 2 et 3 : encore n'a-t-elle lieu que tout à la fin du morceau, en manière de *Coda*. Poursuivant son étude des règles de la symphonie instrumentale, Scheibe[3] nous affirme encore « qu'il faut plus de cohésion dans les symphonies qui n'ont point de reprises ; les idées doivent se tenir davantage entre elles, puisqu'elles se suivent sans interruption. Ces symphonies seront un peu plus étendues que les autres ». Dans sa scrupuleuse application des règles, nous verrons Bailleux employer le procédé relativement

symphonies italiennes : citons, le 12 avril 1754, une symphonie d'Alberti, les 14, 16 et 19 avril des symphonies de Geminiani et de Jommelli, le 25 mars 1755, une symphonie de Jommelli, le 27 mars, une symphonie de Zanni ; puis, ce sont des trios de Lanzetti, des sonates à quatre, de Carlo Ferrari ; le 11 avril 1757, on entend la *Tempête* de Filippo Rugge, et le 8 décembre, une symphonie de Casali.

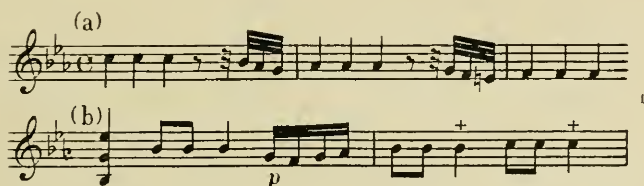
1. Vm[7] 1529. *Sei Sinfonie a quatro, Due violini, alto viola e basso, Dedicate All' illustrissimo ed Eccellentissimo Mylordo Vicecomte di Tallow, Colonello d'Infanterie Irlandese al servizio della sua Maesta Christianissima, Composte da Antonio Bailleux*, Paris. Bayard, Leclerc, Castagneri, gravées par M[lle] Vendôme. Ces symphonies sont annoncées dans le *Mercure* de mars 1758, p. 153.

2. *Kritischer Musikus*, 68[e] lettre, 15 décembre 1739.

3. *Ibid.*, *idem.*

nouveau du bithématisme, mais, en quelque sorte, mitigé ; il y a bien deux thèmes différents dans ses premiers morceaux, mais ils ne sont guère séparés et se relient presque toujours intimement l'un à l'autre. L'auteur, incontestablement, partage l'avis de Scheibe ; il trouve que les « idées doivent se tenir davantage entre elles » dans ce genre particulier de la symphonie de chambre. Cela n'empêche pas les dites idées de se différencier, au point de vue du rythme ou de l'expression ; mais elles s'enchaînent presque invariablement et ne nous offrent pour ainsi dire point cette cadence ou coupure caractéristique du nouveau bithématisme.

Voici cependant un des seuls cas de réelle opposition des thèmes :



1

Très dissemblables, mais intimement liés, sont aussi les thèmes constitutifs de la quatrième Symphonie dont on remarquera le caractère italien très prononcé :



Au cours de ce même morceau, se trouve un dessin modulé en croches séparées que l'on croirait emprunté directement à une ouverture de Jommelli :



Nombreux seraient les exemples qui permettraient de rattacher

1. *Sinfonia* V. *Allegro ma non Presto. a*) Début ; *b*) 2e sujet, majeur.

ces symphonies françaises à des modèles italiens : il nous faut cependant encore citer quelques débuts d'*Andantes* qui achèveront de nous convaincre des origines de l'art de notre symphoniste. Lesdits *Andantes* sont courts et généralement mineurs ; ils rentrent dans le cadre de la complainte assez peu originale qui coupe habituellement les deux mouvements vifs et bruyants de l'ordinaire de ces symphonies — ouvertures :

Andante [1]

p

L'*Adagio lamentoso* de la première symphonie a cependant une sorte de grandeur classique, avec un souffle plus noble et plus large qui se révélera dès les premières mesures :

Adagio lamentoso

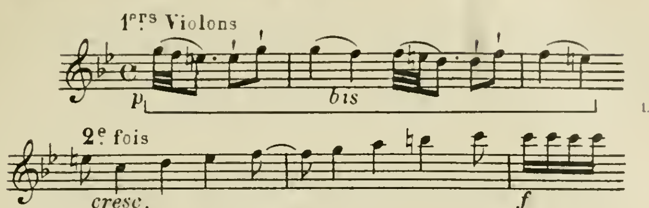
bis

De même que chez beaucoup de maîtres italiens, les finales de Bailleux, toujours de rythmes ternaires (3/4 ou 3/8), ont *tous* des barres de reprise et, sauf un seul, sont construits à la manière de morceaux de sonate réguliers avec *développements* et *rentrées*, par opposition à la forme plus rudimentaire des premiers morceaux. C'est là une coupe presque constante dans la majorité des ouvertures ou symphonies théâtrales italiennes ; selon le précepte de Scheibe, lesdits finales ont tous un caractère vif et léger « de façon à être joués le plus vite possible ».

Italien, le langage musical de Bailleux l'est aussi, et au plus haut

1. *Sinfonia* IV. *Andante e piano.*

degré, par l'emploi des procédés d'écriture. La répétition textuelle de phrases mélodiques, notamment :



1.

est immédiatement suivie ici d'un magnifique exemple de ce *crescendo* que beaucoup qualifient de « mannheimiste ». Quoi qu'il en soit, la juxtaposition des deux procédés dans une même ligne mélodique nous a paru digne de remarque.

Qu'il s'agisse de la simple répétition des phrases ou même de deux ou trois syllabes musicales, ou bien du véritable *écho*, l'emploi de ce procédé peut revêtir un sens tout différent : il peut être, en effet, tout extérieur, mécanique et en quelque sorte extra-musical. Témoin ce thème, dont le caractère ornithologique évoque les « Vogelsang-grotten » en honneur au XVIIIe siècle :



2

Et il peut être infiniment plus « musical » lorsqu'il est tiré de la nature même du thème, lorsqu'il ressort de l'expression de la phrase mélodique au lieu de se borner à une imitation plus ou moins puérile de bruits extérieurs. Même chez Bailleux, nous pourrions presque en citer un exemple ; au milieu des incessants « trémolos » qui remplissent le premier morceau de la sixième Symphonie, voici ce que nous trouvons :



L'allure « moderne » de ces nuances nombreuses retiendra aussi l'attention ; avec des idées assez souvent quelconques, il est curieux

1. *Sinfonia* I.
2. *Sinfonia* III.

de voir combien l'auteur multiplie les indications de *F* ou de *P*. Il y a déjà là une sorte de romantisme avant la lettre qui se fait jour dans le champ musical aux environs de 1760. Pour mieux en juger, qu'on veuille bien encore jeter les yeux sur le passage d'un *Largo grazioso e piano* curieusement bâti en *Rondo*, avec deux intermèdes, le second mineur, dont voici le dessin :



1

Aussi bien que ceux des maîtres italiens, Bailleux connaît tous les procédés caractéristiques de la célèbre école de Stamitz et son principal mérite à nos yeux sera de les employer à un point de vue tout symphonique. C'est en vue de l'ensemble et non de tel ou tel instrument particulier que les effets sont calculés. Son instrumentation, basée sur les deux violons (qui marchent généralement à la tierce) est tout homophone. L'alto reste soudé à la basse, toujours chiffrée. Dans l'*Andante* du n° 2, le deuxième violon amorce le chant qui se résout aussitôt dans une batterie continue ; mais c'est là un cas exceptionnel. Les deux violons ne forment qu'un seul groupe opposé à celui des basses, dont le rôle est d'ailleurs assez peu important.

A signaler encore l'emploi d'une terminologie nettement romantique : *Adagio lamentoso e sempre piano, Allegro ma poco, Largo grazioso e piano*, etc.

1758. — Beaucoup moins intéressantes, les *Symphonies* de Louis Aubert, dont l'une fut exécutée le 24 mars 1758 au Concert spirituel [2],

1. *Sinfonia* V.

2. *Mercure*, avril 1758, II, p. 172. Louis Aubert naquit à Paris le 15 mai 1720, de Jacques Aubert et de Marie-Louise Le Cat, et fut baptisé le 25 mai à Saint-Sulpice. Ses parents demeuraient à l'hôtel de Condé (Arch. nat. O_1, 606^3). Enfant prodige, Louis Aubert fut reçu à l'Opéra, comme violon, en 1728. En 1750, il touchait, en cette qualité, des appointements de 700 livres (Arch. Opéra). Le 24 avril 1752, il obtenait la survivance de Joseph Francœur aux 24 violons (Arch. nat., O_1, 76, f° 219) et en 1757, il était premier violon à l'Opéra, aux appointements de 800 livres, avec 100 livres de gratification. Les *Spectacles de Paris* indiquent qu'en 1763, il occupait à l'Opéra, l'emploi de deuxième batteur de mesure ; en 1774, il recevait, sur les Menus Plaisirs, une pension de 1,365 livres qui lui était continuée en 1779. Il vivait encore à la fin d'octobre 1779 (O_1, 661^3).

Son œuvre I consiste dans des *Sonates à violon seul et basse* dédiées à Mme Adélaïde de France (Vm7 794).

permettent cependant, comme celles de Bailleux, d'enregistrer l'évolution continue de la dynamique. Ces symphonies, qui forment l'œuvre II du musicien, portent le titre suivant :

Six Simphonies à quatre, trois violons obligés avec basse continue. Dédiées à Mme la marquise de Villeroy, composées par M. Aubert, ordinaire de la Chambre du Roy et de l'Académie royale de musique, œuvre II, gravée par Labassée [1].

Elles reçoivent une terminologie française, à l'encontre de la plupart des œuvres contemporaines, et comprennent trois ou quatre mouvements. Deux d'entre elles (II, V) commencent par une *Ouverture ;* la cinquième contient deux *Menuets* précédant une *Contre-danse,* la sixième présente une *Pantomime*. De même que chez Bailleux, les premiers mouvements vifs ne sont pas toujours munis de reprises, et Aubert fait usage du vieux système du *Da Capo*.

Enfin, l'orchestre ne comprend pas d'alto, ce qui constitue une sorte de régression ; Aubert revient à la combinaison qui met en œuvre un groupe de trois violons opposés, sans voix intermédiaire, à la basse. Son écriture est, du reste, assez symphonique et complètement homophone, comme on peut en juger par l'exemple ci-après, où des batteries assez monotones alternent avec les rythmes syncopés chers à Sammartini. La basse est toujours chiffrée : [2]

1. Bib. nat. Recueil, Vm7 18915-18922 et Bib. du Conservatoire (s. d.).
2. Symphonie VI, *Vivement*.

De nombreuses indications telles que « lentement ». « les sons soutenus », « à demi-jeu ». « les croches égales », déterminent des modalités précises d'exécution. Dans la Symphonie IV, un *crescendo* accompagne, à la Jommelli, la progression ascendante d'une figure mélodique :

D moins D

F plus F très F [1]

Ajoutons, à titre de curiosité, que le 20 mars 1758 et le jour de l'Assomption 1760, les habitués du Concert spirituel purent entendre deux symphonies de « M. Rameau le neveu » qui, se prenant sans doute pour son oncle, se piquait de musique, et avait arrangé « en grande symphonie » plusieurs de ses *Nouvelles pièces de clavecin,* parues en 1756 [2]. D'après M. Monval, on exécuta de lui le *Général d'armée*, la *Toujours nouvelle* et le *Français aimable* [3].

Vers 1760. — Des symphonies de Milandre, jouées le 1er novembre 1759 et le jour de la Nativité de la Vierge en 1761, rien n'a

1. Symphonie IV, *Modérément.*

2. Voir la Vie de Jean-François Rameau le neveu, dans l'édition du *Neveu de Rameau*, avec une introduction et des notes par Georges Monval, Paris, 1891. Ces pièces de clavecin portaient le titre de : *Nouvelles pièces de clavecin distribuées en six suites d'air de différents caractères*, œuvre I. On n'a pas pu les retrouver ; Fréron en a fait une description détaillée dans l'*Année littéraire,* 1757, t. VII, p. 40.

3. Monval. *Loc. cit.*, p. 208.

subsisté, et les quelques *Pièces pour viole d'amour, violon et basse* insérées dans sa *Méthode facile pour la viole d'amour*, seuls morceaux qui nous restent de lui, sont tout à fait insuffisantes pour nous faire une idée de l'écriture de ce musicien[1].

Avec l'œuvre IV de Gossec et les compositions du marquis de Chambray, nous allons constater que la symphonie française entre délibérément dans le courant « moderne ».

L'œuvre IV de Gossec, qui existe en deux collections dépareillées à la bibliothèque du Conservatoire et à la Bibliothèque nationale, porte le titre suivant[2] :

Sei Sinfonie a piu stromenti composte da Fràcesco Giuseppe (sic) *Gossec, opera IV*, gravées par Mme Bérault, Paris, La Chevardière, (s. d.).

Seules, les parties de premier, deuxième violons, d'alto, de basse, de premier et deuxième hautbois, et des deux cors, nous ont été conservées ; les flûtes manquent ; il n'y a de hautbois que dans la Symphonie I et la Symphonie VI n'admet pas de cors.

Cette œuvre a paru vers 1760, puisqu'elle fut éditée chez La Chevardière[3] ; mais ce n'est pas à dire que Gossec ne l'avait pas composée avant cette date ; nous inclinerions même à le penser, et à croire que la symphonie de lui exécutée, en avril 1757, au Concert spirituel, appartient à l'œuvre IV. Simple hypothèse, cependant, car l'ignorance où nous sommes de la nature des œuvres II et III du musicien, oblige à la plus grande prudence et empêche de formuler une conclusion définitive[4]. Il est clair, en

1. *Mercure*, décembre 1749, p. 193 et octobre 1761, p. 196. La Bibliothèque du Conservatoire possède la *Méthode* de Milandre qui porte le numéro d'œuvre V. Milandre entra à l'Opéra en 1755, et figure sur l'état de paiement de 1757-58 parmi les basses du grand chœur aux appointements de 450 livres (Arch. Opéra). Milandre a été violon de la Comedie française de 1760 à 1764 (*Almanach Duchesne*) ; il compte au nombre des seconds violons au Concert spirituel en 1762, et au nombre des *parties* du même Concert, de 1764 à 1768. Vori Eitner, VI, p. 473.

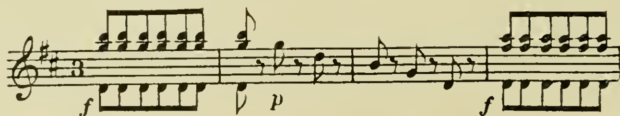
2. Voir plus haut pour les références bibliographiques.

3. On sait, en effet que La Chevardière ne devint éditeur qu'aux environs de 1760 : il succéda à Leclerc qui tenait boutique à la Croix-d'Or, rue du Roule.

4. La liste des œuvres instrumentales de Gossec établie par Eitner dans son *Quellen — Lexikon* présente le plus grand désordre et de nombreuses inexactitudes. Ainsi, l'œuvre Ire est indiquée d'abord comme consistant en 6 *Quatuors*, et, à la ligne suivante, la même œuvre se transforme en *Trios* à deux violons et basse. L'œuvre IV se composerait de *Duos* de violon conservés à la bibliothèque de Darmstadt, alors qu'en réalité ces *Duos* forment l'œuvre VII. L'ouvrage de

effet, que si l'œuvre III consiste en symphonies, il devient difficile de rattacher la symphonie de 1757 à celle-ci ou à l'œuvre IV. Toutefois, l'indécision s'atténuerait, au cas où l'œuvre III ne comprendrait pas de symphonies à cors de chasse, car il paraît bien probable que la composition jouée en 1757 nécessitait l'emploi de ces instruments[1].

Les symphonies de l'œuvre IV sont toutes bâties sur le modèle à quatre mouvements adopté par Stamitz et son cénacle ; elles débutent par un *Allegro* suivi d'un *Andante* ou d'un *Adagio* qui précède un *Menuet* accompagné d'un *Trio ;* le morceau final consiste en un *Presto* ou même en un *Prestissimo* (Symphonie I). La présence du *Menuet*, flanqué de son *Alternativo*, entre le mouvement lent et le final, semble indiquer une influence mannheimiste ; de même, le choix du *Presto*, comme mouvement terminal, conduit à une conclusion identique. Mais, en général, l'œuvre IV de Gossec n'emprunte à l'école palatine que son cadre extérieur ; dans le détail, le musicien se montre encore assez rapproché de sa première manière toute italienne. Sans doute, les *Allegros* de début, sauf celui de la Symphonie VI, ne comportent pas de barres de reprise, particularité qui se rencontre chez Stamitz, mais qui est aussi typique de l'*Ouverture* italienne ; sans doute, encore, des dispositifs tels que :



apparaissent fréquemment dans les symphonies de Richter, de Sta-

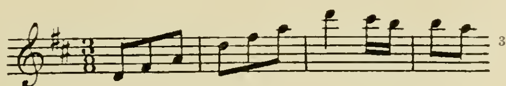
M. Hellouin attribue à l'œuvre V la date de 1773, date qui est celle de la copie manuscrite conservée à la Bibliothèque nationale sous la cote Vm7 1596, et non pas celle de l'œuvre elle-même, qui doit se fixer vers 1763, car l'*Avant-Coureur* du 25 février 1765 annonce déjà l'œuvre VII (*Sei duetti per duo violini*) : en supposant donc que Gossec ait fait paraître un ouvrage par année, l'œuvre VI se placerait en 1764 et l'œuvre V en 1763. Nous proposons donc, jusqu'à plus ample informé, la chronologie ci-après pour ses neuf premières compositions : œuvre Ier, 1753, œuvre II, III de 1754 à 1756, œuvre IV, 1757 ou 1760, œuvre V, 1763, œuvre VI, 1764, œuvre VII, 1765, œuvre VIII, vers 1765, œuvre IX, 1766. (Annoncée dans l'*Avant-Coureur*). D'après le même journal, l'œuvre XIV (6 *Quatuors*) a paru en 1770. Mais le privilège pris pour la publication remontait à 1769.

1. La symphonie de Gossec fut jouée, en effet, en tête du programme, qui débutait d'ordinaire par une symphonie à cors de chasse.

mitz et de Filtz, mais ils sont également très répandus dans celles de Jommelli. Gossec use, avec insistance, de longs mouvements ascendants, assouplis de syncopes, et servant de véhicule à des *crescendos*, mouvements qui témoignent d'une inspiration plus italienne qu'allemande [1] :



Ce n'est pas à dire, cependant, qu'on ne relève pas chez les mannheimistes des formules analogues, dont la poussée des syncopes entraîne aussi un renforcement dans la sonorité [2]. Tantôt, les cadences conclusives des *Allegros* présentent un facies italien (Symphonies I, III, IV), tantôt, elles sont préparées par des suspensions exécutées *piano*, à la façon de Stamitz (Symphonie II). Il semble que le musicien subisse des influences multiples : il n'abandonne pas complètement sa manière italienne, mais, il la laisse se pénétrer d'éléments germaniques, tels ces grandes nappes de batteries qu'il jette dans les mouvements vifs, telles encore, les entrées des *Prestos,* souvent exposées sous forme d'accords brisés :


[3]

qu'on rapprochera de celles des *prestos* de Stamitz :



[4]

En définitive, l'œuvre IV de Gossec marque une évolution de son style vers le type mannheimiste.

Construits sur deux motifs contrastés, les *Allegros* exposent sou-

1. *Andantino* de la Symphonie I.

2. Comme, par exemple, dans la Symphonie à huit de Richter publiée dans les *Denkmäler* allemands (3e année, vol. I, 1902), pp. 105-109.

3. Symphonie III.

4. Stamitz : Symphonie en *ut maj*, op. III, nº 1. *Denkmäler*, p. 50. Voir aussi la symphonie en *la maj.* d'Antoine Filtz, *Ibid.*, p. 148.

vent le second thème à la dominante ; dans ce cas, un passage modulant prépare l'apparition de la nouvelle tonalité [1]. Le contraste des thèmes s'établit avec assez de netteté ; on verra, par exemple, l'*Allegro* de la Symphonie I utiliser les deux motifs ci-après :



Après un travail de *développement*, les deux thèmes rentrent généralement dans leur ton initial.

Presque toujours de forme binaire, les mouvements lents adoptent parfois les motifs morcelés, aux incises répétées, si typiques de la symphonie italo-allemande. Ici, Gossec fera preuve d'invention : l'*Andante* de la Symphonie VI confie le chant au seul premier violon, pendant que les trois autres instruments enveloppent la mélodie du léger bourdonnement de leurs *pizzicati*.

V. 1
V. 2 Pizz.
A. Pizz.
B. Pizz.

Quant aux *Menuets*, ils offrent certainement l'aspect mannheimiste, mais il convient de ne pas s'exagérer l'importance du rôle que ce mouvement joue alors dans la symphonie. A cette époque, en effet, la symphonie doit encore se plier aux moyens d'exécution, et en outre, elle ne constitue point un ensemble irréductible,

1. Symphonie IV.

de forme arrêtée « ne varietur ». Les douze premières symphonies de Haydn ne contiennent pas toutes des *Menuets* et de plus, on admet couramment qu'on les puisse supprimer[1]. Gossec nous renseigne lui-même, là-dessus, par une indication qui figure en tête de la partie de premier violon de la Symphonie I. Cette symphonie comporte deux hautbois chargés, dans le *Menuet*, de la présentation du thème[2], et le musicien écrit : « Cette première symphonie peut s'exécuter sans hautbois, en supprimant les menuets »[3].

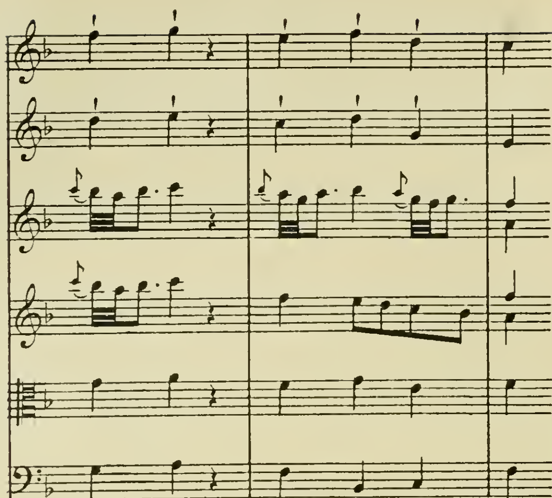
L'œuvre IV de Gossec abandonne la basse continue et recherche des effets de sonorité, notamment dans la symphonie à hautbois, instrumentée de façon assez massive. Dans les Symphonies V et VI, le *Trio* du *Menuet* confié aux cordes s'exécute *con sordini*. Les cors remplissent seulement une fonction harmonique et rythmique, ainsi qu'on s'en convaincra par l'exemple ci-après[4].

1. M. Brenet. *Haydn*, (Les Maîtres de la Musique), p. 178.

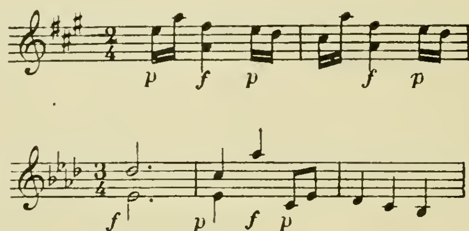
2. La partie de premier et de deuxième hautbois de la Symphonie I est jointe à celle de l'alto.

3. On rapprochera cette indication de celle que rappelle M. Brenet, au sujet du manuscrit de la symphonie *La Poule* de Haydn, qui porte la mention : « On passe les menuets ». (*Ibid*).

4. *Allegro* de la Symphonie III.



C'est du côté de la dynamique, du jeu des nuances, que Gossec porte son effort ; il obtient alors des effets extrêmement expressifs, qui rendent la mélodie passionnée et vivante. On le verra accentuer les temps faibles :



et multiplier les *crescendos,* les *rinforzandos* qu'il associe à des modulations de façon à en souligner encore l'importance [3]. En résumé, son œuvre IV, nettement progressiste, constitue un monument des plus intéressants de la littérature symphonique française, aux environs de 1760.

Le journal l'*Avant-coureur*, dans ses numéros de juillet à décembre 1762, annonce la publication de « symphonies du marquis

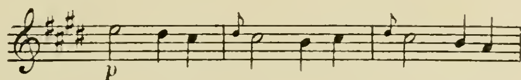
1. *Andantino* de la Symphonie I.
2. *Adagio* de la Symphonie III.
3. *Adagio* de la Symphonie V.

de Chambray »[1]. Plus tard, en 1765, le même journal prévient le public qu'une *Grande symphonie de Chambray avec flûtes ou hautbois et cors ad libitum* vient de paraître. La bibliothèque du Conservatoire de Paris en possède plusieurs parmi lesquelles *Deux Symphonies périodiques à Piu Stromenti* n°s 16 et 18 qui ont paru séparément chez l'éditeur la Chevardière; nous supposons qu'il s'agit là des symphonies annoncées en 1762 et qui doivent être les premières dans l'œuvre, assez peu considérable semble-t-il, du marquis mélomane. Quant à la « grande symphonie » parue en 1765, il se pourrait fort bien qu'elle ne soit autre qu'une « symphonie à grand orchestre » figurant aussi dans le même fonds de notre Conservatoire et que l'auteur a mise sous le patronage des Muses : *Juvant et quoque Musae.*

La symphonie périodique n° 16 comporte trois morceaux. Elle s'ouvre par un large thème qui donne à penser que M. de Chambray n'ignorait pas les plus récentes productions des Stamitz ou des Cannabich :



Ce noble premier sujet, exposé deux fois, est séparé du second par une cadence complète. Les trois premières mesures de ce second sujet feront voir à quel point, par sa tenue et son expression. il s'oppose au thème initial :



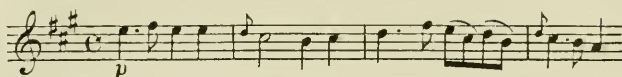
Voilà assurément un modèle véritable de ce bithématisme qui était en train de devenir une des règles de la symphonie classique, sous l'influence combinée de Mannheim et des Italiens.

Point de barres dans ce premier morceau; la *rentrée* (abrégée) du sujet initial se fait à la tonique. Le second sujet, lui aussi, est repris, mais très modifié et suivi d'une longue *coda* nouvelle qui

1. Louis-François de Chambray, chevalier, seigneur et marquis de Chambray, naquit le 23 mai 1737 de Louis et de Marie-Elisabeth-Françoise de Bonigalle.

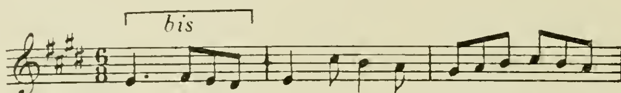
s'éteint dans un *smorzando pp* assez rare et terminant d'une manière imprévue ce grand et brillant morceau.

L'*Andantino* qui suit :



est une sorte de romance ou ariette d'opéra comique français, avec un « mineur » suivi d'un *Da Capo* du majeur ; c'est le type de l'air de la bergère à la Rousseau, dans les charmantes pièces de Philidor ou de Monsigny.

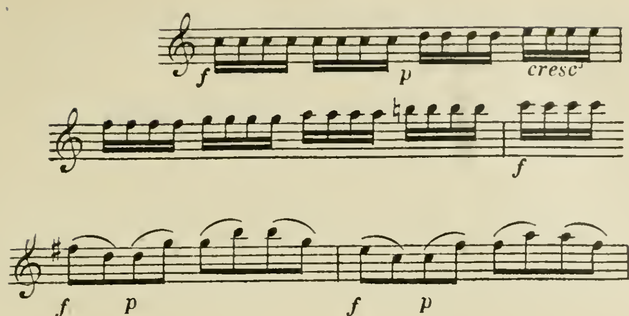
Quant au finale, *Presto* joyeux et vivant :



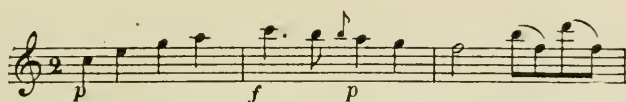
on remarquera son rythme à 6/8 qui se distingue de l'habituel 3/4 ou 3/8 des finales symphoniques de cette époque. Il est construit régulièrement et possède les deux barres avec une *rentrée* du thème initial précédée d'une transition expressive dont on trouverait certainement des exemples chez les Gossec et autres maîtres contemporains :



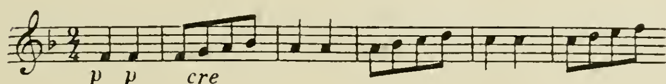
Nous pourrions nous borner à répéter toutes nos observations précédentes si nous voulions analyser la symphonie périodique n° 18 qui se trouve aussi au Conservatoire. Même nombre de morceaux, même bithématisme, même emploi constant du *tremolo*, même façon de faire les rentrées, mais cependant point de barres de reprise dans l'*Andante* ni dans le finale. C'est à un autre point de vue, celui des nuances, que ce n° 18 retiendra notre attention. Elles y sont distribuées avec un soin minutieux, et avec un art des oppositions très remarquable qui prouvera une fois de plus à quel point de perfection les maîtres du XVIII[e] siècle étaient parvenus en ce qui touche la dynamique :



Le caractère de l'air d'opéra comique français, simple et candide, s'affirme à nouveau dans l'*Andante* :



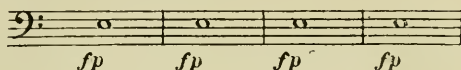
Au milieu du *Prestissimo* final dont voici le début :



interviennent de fréquents *rinforzandos* sous les *tremolos*, non moins fréquents, des violons.

M. de Chambray, on le voit, connaissait les secrets de la technique orchestrale « mannheimiste ». Et il écrit de véritables symphonies, au sens moderne du mot; tous ses procédés d'écriture concourent à un but nettement symphonique ; il est préoccupé avant tout de l'ensemble instrumental et néglige entièrement l'élément *solo*. Les deux présentes symphonies sont écrites pour quatuor et deux cors ; la basse n'est plus chiffrée, mais son rôle, assez peu important, est plus italien qu'allemand. L'alto s'en détache rarement et ne tente point de sortir de l'habituelle modestie qui est sienne dans la plupart des symphonies contemporaines. Quant aux deux cors, nous avons dit que, dans la Symphonie n° 16, ils attaquent le thème initial à l'unisson des violons; ce début semblait leur promettre un rôle plus actif que celui qui leur est réservé au cours de ce premier morceau. Ils se bornent, en effet, à des notes tenues destinées à colorer l'ensemble et se taisent, selon la vieille cou-

tume, dans l'*Andante*. A noter les nuances de ces tenues des cors à la fin du premier morceau de ladite symphonie :



Chambray n'est nullement un amateur ; sa musique est celle d'un homme instruit, c'est-à-dire influencé par des écoles diverses. Son écriture toute symphonique dérive de Mannheim ou de Vienne ; certaines particularités (traitement des basses) démontrent que l'Italie lui est chère ; mais cependant. il est français : l'art d'un Philidor ou d'un Monsigny, seul, a pu lui inspirer le chant naïf et simple de ses *Andantes*.

Il y a lieu d'ajouter encore ici qu'Antoine Bailleux a dédié au marquis de Chambray son œuvre XI (1767) : *Six Symphonies à grand orchestre dont les trois dernières peuvent s'exécuter en quatuor*. Cette dédicace est-elle celle d'un maître à son élève ou d'un éditeur à l'auteur ? Nous l'ignorons, mais, en tout cas, les tendances cosmopolites du gentilhomme normand et de l'éditeur parisien sont très analogues, et ce n'est point assurément une simple coïncidence.

1762-1764. — Nous voici arrivés au terme de la tâche que nous nous étions assignée. Dorénavant, les symphonies françaises, après une lente évolution, se glissent dans le moule de la symphonie italo-allemande. Qu'il s'agisse de l'œuvre de V de Gossec, à laquelle on peut attribuer la date approximative de 1762-1763, de l'œuvre X de Miroglio annoncée en octobre 1764, ou de la symphonie de Papavoine parue la même année 1764 [1], on ne rencontre plus que des œuvres construites en quatre mouvements, avec *Menuet* intercalé entre le mouvement lent et le finale, et *Trio* ou épisode en mineur. Les *Allegros* sont toujours construits sur deux thèmes, la mélodie prend une allure expressive que souligne un jeu complet d'indications dynamiques ; enfin, on assiste peu à peu à la disparition de la basse chiffrée.

Si Miroglio maintient la basse continue dans les symphonies de son œuvre X, Gossec et Papavoine la suppriment dans leurs compo-

1. L'œuvre X de Miroglio est annoncée par l'*Avant-Coureur* le 15 octobre 1764, p. 668. Le *Mercure* de novembre 1764, annonce, comme on l'a vu plus haut, une symphonie avec hautbois, flûtes et cors de chasse de Papavoine. Cette symphonie est conservée en ms. à la bib. du Conservatoire.

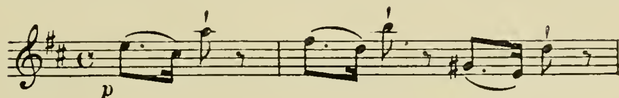
sitions de 1763 et de 1764. Nous dirons ici quelques mots de la symphonie de Papavoine publiée en 1764.

Elle adopte le cadre suivant : *Allegro* ₵, *Romance* 2, deux *Menuets*, *Presto* ₵. La tonalité choisie est celle de *ré majeur*.

Deux thèmes, très nettement différenciés, s'exposent dans l'*allegro* initial ; le premier, frappant alternativement les accords de tonique et de sous-dominante, est suivi d'un passage en batteries qui évolue vers le ton de *la majeur*, dominante :



Le second, d'un aspect vif et léger, est proposé à la dominante :



La *Romance*, qui occupe la place du mouvement lent, est confiée au premier violon, au premier hautbois et au premier cor, elle revêt la forme *Lied*. En voici le début :

Romance

Cors 1 & 2

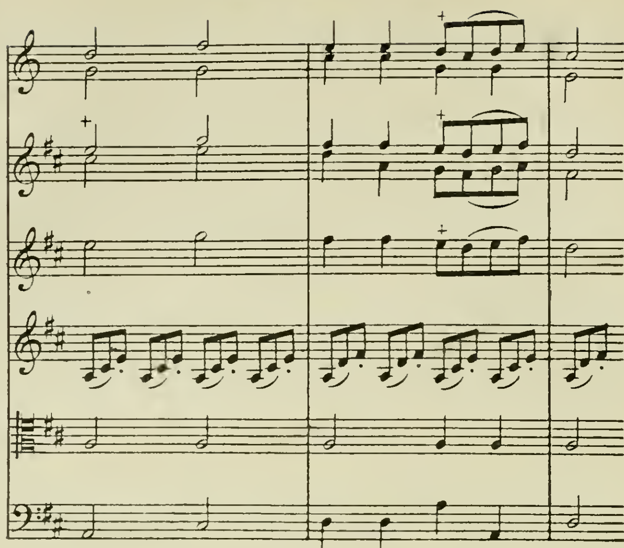
Htb. 1 & 2

V. 1

V. 2

Alto

Basse



Des pièces de ce caractère et munies du même titre tiendront lieu de mouvement central dans tous les concertos de violon de l'école de Viotti. Le premier *Menuet*, en majeur, voit sa mélodie exposée par le premier violon et le premier cor, ces deux instruments s'opposant au groupe des hautbois ; dans le deuxième *Menuet*, ce sont les hautbois qui se chargent de la partie mélodique pendant que le premier violon, d'un mouvement continu, déroule un long trait flexueux ; les cors, le deuxième violon, l'alto et la basse se taisent ; on se trouve donc en présence d'un trio de deux hautbois et de violon.

III

Et maintenant, demandons-nous ce qu'il faut conclure de l'inventaire auquel nous venons de procéder, inventaire rapide et qui n'a d'autre prétention que de résumer une première exploration effectuée en territoire encore à peu près inconnu.

Tout d'abord, il nous montre que nous avons eu, en France, une école symphonique, et ruine l'opinion courante d'après laquelle notre activité musicale ne se serait exercée qu'à l'Opéra pendant les deux premiers tiers du XVIIIe siècle. Au cours des vingt années

qui s'écoulent de 1740 à 1760, une trentaine de musiciens cultivent la symphonie ; bouillonnement de médiocrités, œuvres insignifiantes, dira-t-on. Tel n'est pas notre avis. Des noms comme ceux de Leclair, de Blavet, de Guillemain, de Martin, de Davesne, de Philidor, de Dauvergne, de Gossec, de Bailleux, de Chambray ne méritent point une exécution si sommaire. Et encore avons-nous écarté de notre étude toute la symphonie d'opéra qui constitue le plus pur joyau de l'œuvre de Rameau. Nous avons négligé les « symphonies » si incisives et si charmantes de l'auteur de *Castor et Pollux*, ces pièces où se laisse surprendre comme une divination de l'avenir réservé à la symphonie d'orchestre et du magnifique pouvoir d'émotion qui se cache en elle. Or, malgré cette omission volontaire, la production symphonique française paraît considérable en qualité et en quantité.

La symphonie française des environs de 1750 manifeste, en effet. nombre de ces particularités, de ces « manières » qu'on a voulu faire passer pour propres à l'école de Mannheim. Petites notes à la seconde supérieure, « Vorhalt », *tremolos*, présentation des cadences précédées de suspensions rythmiques, oppositions de nuances, emploi du *crescendo*, tous ces artifices se retrouvent plus ou moins explicitement exprimés au sein de nos symphonies. Et la chose n'a rien qui doive nous surprendre, car ces « manières » ont germé en sol italien, et nul n'ignore l'action toute-puissante qu'a exercée en France la musique italienne, au début du XVIIIe siècle.

De plus, la « question du menuet », une des questions à l'ordre du jour dans l'histoire de la symphonie, reçoit une importante contribution du chef de nos compositions instrumentales. On sait que M. Riemann et, après lui, M. Mennicke, revendiquent pour l'école palatine l'honneur d'avoir introduit le *Menuet* dans la symphonie, à la place où les classiques l'admettent, c'est-à-dire immédiatement avant le finale[1]. Les défenseurs de cette thèse considèrent que l'introduction, antérieurement aux mannheimistes d'un *Menuet* comme pénultième morceau, dans une symphonie en quatre mouvements, ne peut ressortir que de cas isolés dépourvus de signification morphologique, tels les précédents d'Albinoni, de Locatelli[2] et de

1. Voir la préface des *Denkmäler der Deutschen Tonkunst*. 2e série, 3e année, vol. I, p. XIII et C. Mennicke ; *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (1906), pp. 145 et suiv.

2. Le fonds Blancheton du Conservatoire contient un *Concertino a tre stromenti*

Monn. Ils considèrent aussi que le fait, très fréquent, de la position du *Menuet*, en manière de morceau terminal, n'affaiblit en rien l'initiative de l'école de Mannheim. Nous estimons très tendancieuse cette façon de voir, et nous nous rangerions plutôt à l'opinion des Autrichiens qui envisagent l'introduction du *Menuet* à l'intérieur de la symphonie, non pas comme une innovation, mais bien comme un simple déplacement d'un élément aucien, puisque cet élément entrait dans la composition des *Suites* [1]. Nul plus que nous ne reconnaît les mérites essentiels des Stamitz, des Filtz, des Holzbauer, mais c'est précisément parce que leur valeur est indéniable qu'il semble inutile et même maladroit de leur attribuer des mérites imaginaires. Or, à côté de nombreux exemples de *Menuets* terminaux dédoublés, la symphonie française présente assez fréquemment des cas de *Menuets* pénultièmes. Voici, rangés par ordre chronologique, les auteurs français chez lesquels s'observe le *Menuet* final, simple ou dédoublé ; rappelons que, lorsque le *Menuet* se dédouble, le mineur est toujours suivi de la reprise (*Da Capo*) du majeur :

Mouret (avant 1738), 2e suite de symphonies, Guillemain, œuvres VI et VII (vers 1742), Guillemant, œuvre Ier (1746), Martin, œuvres III (1746) et IV (1751), Simon, œuvre Ier (1748), Blainville (1751), Exaudet, œuvre II (1751), Pinaire, œuvre II (1751), Papavoine, œuvre Ier (1752), Miroglio, œuvre III (1752), Gossec, œuvre Ier (1753), Sohier l'aîné, œuvre II (1754), Davesne, œuvre Ier (1755), Philidor, œuvre Ier (1755), Lamoninary, œuvres II (1749), III et IV (1755), Mathieu le fils, œuvre II (1756), Louis Aubert, œuvre II (1758).

Voici maintenant la liste des compositeurs qui intercalent un *Menuet* simple ou dédoublé dans les quatre mouvements d'une pièce instrumentale :

Clément, *Sonates en trio* (1744) (la Sonate III présente deux *Menuets* placés avant la *Gigue* finale), L'abbé le fils, œuvre Ier (1748) (*Menuets* pénultièmes dans des Sonates à quatre mouvements), Guillemain, œuvre XIV (1748) (*Tempo di Minuetto* avant le *Presto* final de la Symphonie I), Louis Aubert, œuvre II (1758) (deux *Menuets* intercalés dans la Symphonie V). Nous ne citerons que pour mé-

de Locatelli, divisé en quatre mouvements dont deux *Menuets* intercalés entre l'*Andante spiritoso* et le *Presto* final. (Fonds Blancheton, op. II. N° 62.

1. Préface de M. Guido Adler dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* 1908, p. XXVI.

moire les symphonies de l'œuvre IV de Gossec, parce que ces compositions, d'une date tardive, semblent refléter l'influence des mannheimistes.

Que l'on considère ou non les cas qui précèdent comme des « cas isolés », il n'en reste pas moins certain que les musiciens français se sont préoccupés du placement du *Menuet* dans la symphonie et des effets de contraste qui en découlaient[1]. Du reste, on a vu plus haut que les *Menuets* ne semblaient pas constituer une partie vitale des symphonies, puisqu'on admettait leur suppression, lors de l'exécution.

Sur un autre terrain, nos symphonistes ne sont pas non plus demeurés inactifs ; ils ont contribué à déterminer l'admission du second thème dans la construction des *Allegròs*. Ici encore, et les analyses que nous venons de faire en témoignent surabondamment, la symphonie française montre de très bonne heure des velléités de bithématisme. Sans doute, ce bithématisme n'apparaît que d'une manière relative, et plutôt sous l'aspect d'une simple esquisse que formellement exprimé. Le second thème se dégage fort lentement, et son individualité incertaine empêchera longtemps qu'on le distingue d'incises ou de parties accessoires du thème principal ; mais, à mesure que l'écriture se clarifie, se débarrasse de la broussaille des passages et des figurations violonistiques, le second thème se délimite, en même temps que son existence devient moins éphémère.

Au point de vue de l'instrumentation, les efforts des musiciens français paraissent des plus honorables ; une vaste littérature se développe dans le premier tiers du XVIII[e] siècle, afin d'exploiter les ressources des instruments à vent, flûtes, hautbois, bassons, trompettes et cors[2]. Rappelons qu'une symphonie à timbales et trompettes de Plessis cadet précéda, au Concert spirituel, l'audition de la première œuvre de ce genre donnée par Jean Stamitz[3]. En revanche, nulle part on ne relève de documents musicaux concer-

1. Remarquons que la présence du *Menuet* à la fin d'une symphonie semble frapper les auditeurs du Concert spirituel, aux environs de 1750, car le rédacteur du *Mercure*, d'ordinaire si avare d'observations de technique musicale, signale, le 15 août 1749 et le vendredi saint 1752, le fait que les symphonies jouées ces jours-là se terminent par des *Menuets*.

2. Le *Mercure* de mai 1751, signale l'exécution aux concerts des 2 et 4 avril, d'un *Concerto* écrit pour deux hautbois de forêt (cors anglais), deux cors de chasse et un basson.

3. *Mercure*, mai 1751, p. 190.

nant l'emploi des clarinettes, et nous savons qu'il en est de même pour l'école de Mannheim. Une pièce d'archives, datant de 1753, montre, cependant, que Rameau avait fait usage de ces instruments dans *Acante et Céphise*[1]. Ajoutons que nos symphonies portent témoignage sur le brillant développement de la technique du violon qui recevra tout son éclat avec Viotti, Rode et Kreutzer. Enfin, il faut encore constater que, tant est grande la soif de musique instrumentale qui dévore les dilettantes de ce temps, de nombreuses *Ariettes* françaises et italiennes sont « mises en symphonie » ; il se forme ainsi une littérature considérable qui trouve place dans les recueils de La Chevardière[2].

Mais cet hommage rendu à la symphonie française, nous ne dissimulerons en rien les défauts qu'elle permet de discerner chez nos musiciens. Car la musique est comme un miroir dans lequel la sensibilité vient se refléter sans défiance ; elle nous révèle nous-mêmes à notre insu, et commet les pires indiscrétions à l'endroit de notre « jardin secret ». Or, dans l'ensemble, cette symphonie manque un peu d'intensité, de puissance ; elle semble s'écouler d'âmes peu chargées de joie ou de mélancolie. Déjà à la fin du XVII[e] siècle, on s'élevait en France contre l'exubérance musicale des Italiens, contre leur sorte d'impudeur mélodique. On ne comprendra pas davantage la concentration, le sérieux, l'*Innigkeit* des Allemands, et on ne quittera guère le plan des sentiments sociaux, sentiments de grâce, d'élégance aisée et fine.

En outre, notre musique instrumentale témoigne d'une déplorable et persistante routine. Elle nous montre extrêmement timides à faire passer les innovations du domaine purement spéculatif sur le terrain pratique, très attachés aux formules consacrées, respectueux d'un traditionalisme mesquin et étroit. Les détails en apparence les plus infimes sont, à cet égard, caractéristiques. Qu'un compositeur de 1750, par exemple, néglige de pratiquer la réexposition à la tonique, dans un *Allegro* de symphonie, et le voilà immédiatement suspect de routine.

1. L. de la Laurencie. *Rameau et ses descendants*, S. I. M., 15 février 1911. Sur les clarinettes, voir M. Brenet. *Les concerts en France, sous l'ancien régime*, pp. 224 et suiv. et Georges Cucuel : *La question des clarinettes dans l'instrumentation du* XVIII[e] *siècle*. (Bulletin mensuel de l'I. M. G., juillet 1911).

2. Voir, par exemple, les n[os] 19, 20, 21, 22 des *Symphonies périodiques* de cet auteur.

L'école française semble avoir été bien longue à prendre au sérieux les premiers essais de la symphonie italo-allemande. Elle s'attarde dans le dispositif de la *Suite*[1] et laisse à des étrangers le soin de tirer parti de l'*Ouverture* Lullyste[2]. Les symphonies du premier en date des mannheimistes, François-Xavier Richter, sont annoncées dans un privilège du 31 mars 1744. Et ce même privilège nous révèle l'apparition à Paris de douze symphonies et douze trios « del signor Camerloker » un des maîtres de cette école viennoise récemment exhumée par M. Guido Adler, ainsi que de douze symphonies à quatre « del signor Brioschi »[3]. On constate bien l'existence, dans notre capitale, entre 1745 et 1750, d'artistes en possession du nouveau style dit « galant », mais ce sont tous des étrangers, dont les œuvres assez médiocres n'exercent aucune influence durable sur nos compatriotes.

Voilà donc une importante publication qui ne paraît pas avoir produit grand effet parmi nous. Les Français, en général, restent fidèles aux vieux procédés d'écriture, et avouons-le, ils se montrent impuissants à les rajeunir. Si Lully a créé une œuvre parfaite en son genre, ses successeurs des environs de 1740, ne nous fournissent, au point de vue purement symphonique, que des modèles périmés. Exception faite de Leclair qui verse dans le moule du concerto italien sa noblesse tranquille et sa rêverie mélancolique, de Jacques Aubert qui parvient à égaler la pétulance et l'entrain des maîtres transalpins, et de Blavet dont les *Siciliennes* respirent un charme si profond et si prenant, les symphonistes français ressassent, répètent, promènent inlassablement leur plume au milieu de clichés. Pleins d'admiration pour l'art d'un Telemann, ils sentent revivre en lui, avec une fougue et une passion plus « modernes », le glorieux langage de Lully. De là, sans doute, l'importance du rôle de Telemann, à l'époque qui nous occupe. Seulement, bien rares s'affirment les maîtres français capables de s'imprégner de ce style jusqu'à le

1. Cf. A. Schering, *Loc. cit.*, p. 166.

2. Telemann disait lui-même avoir composé en deux ans jusqu'à 200 ouvertures à la française. (Mennicke, *Loc. cit.*, p. 92.)

3. Très probablement l'œuvre Ier. Six *Sonates à quatre*, op. II, parurent en 1751 (Maupetit, Vernadé etc.), et c'est une de ces symphonies qu'on a dû exécuter au Concert spirituel du 28 octobre 1751, sous la dénomination de « Concerts à quatre parties par M. Breuschi, œuvre seconde ». (*Annonces, Affiches et Avis divers*, 1751, p. 384).

renouveler en le marquant du sceau de leur propre originalité. Les uns se contentent de la vieille langue à base de contrepoint, et écrivent pédagogiquement, comme Mondonville, d'autres affichent des préoccupations d'ordre plus théorique que musical, tel Blainville. Beaucoup, en revanche, adoptent le cadre, en trois mouvements, de la *Sinfonia* italienne, et, dans le style de chambre, cisèlent des pièces qui sont de véritables modèles de sobriété élégante, en même temps que les dignes contemporaines de nos monuments de style Louis XV. Mais, encore une fois, aucun d'eux ne marque un pas décisif en avant.

L'accueil de plus en plus large fait à la musique étrangère devait nécessairement parvenir à modifier notre production. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'un ou l'autre des nombreux catalogues de librairie parus aux environs de 1750, pour être frappé de l'invasion du marché musical par des noms italiens, tchèques ou allemands. En dépit de la réaction qui persiste, la pénétration des ferments étrangers s'effectue à la longue, et vers 1765, le triomphe du style nouveau paraît complet.

Deux faits saillants sont à retenir dans l'histoire de cette évolution ou, si l'on veut, de cette révolution : le premier de ces deux faits, à peu de chose près concomitants, consiste dans l'exécution, de plus en plus fréquente, au Concert spirituel, à partir de 1750, de symphonies étrangères. De grands noms, vers cette époque, commencent à s'acclimater chez nous : Graun (très probablement Jean Gottlieb) figure avec une symphonie, au début du concert du 1er novembre 1750[1]; le nom déjà célèbre de Jean Stamitz apparaît pour la première fois sur l'affiche en avril 1751[2] et, cette même année, on exécute audit concert, le jour de la Toussaint, une « belle symphonie » de Sammartini[3]. Voilà donc des maîtres étrangers très authentiques qui prennent rang parmi nous; nul doute que l'apparition de leurs œuvres en pleine atmosphère parisienne n'ait contribué à avancer le mouvement de réforme qui se produit dans la musique française, comme d'ailleurs dans toute autre musique de ce temps. De la sorte, la publicité par le concert vient à l'appui de la publicité commerciale pour agir sur l'esthétique des

1. *Mercure*, décembre 1750, I, p. 164.
2. Le 12 avril, *Ibid* mai 1751, p. 191.
3. *Ibid.*, décembre, I, p. 157.

maîtres français dont les dernières velléités de réaction disparaissent presque entièrement vers 1760.

Le second fait que nous avons annoncé consiste en la présence de Jean Stamitz à Paris, en 1754[1]. Il semble à peu près certain que l'art du compositeur allemand a décidé la vocation symphonique d'un de nos principaux musiciens, Gossec. L'année suivante (1755), surgissent des recueils périodiques uniquement composés de symphonies étrangères, sous la rubrique « Vari autori »[2], si bien, qu'entre 1760 et 1765, nous nous trouvons vis-à-vis de maîtres français qui sont devenus ou bien de parfaits mannheimistes (Gossec, Guénin, Bailleux, le marquis de Chambray), ou bien des italianisants (Talon, Mathieu le fils, etc.).

A ces observations, il convient d'ajouter que, si nous nous montrons lents à adopter les réformes, ces réformes une fois admises, nous perfectionnons singulièrement les enseignements que nous recevons de l'étranger. Et c'est alors la grâce mondaine et la souplesse d'écriture de Guillemain, l'ingéniosité des trouvailles mélodique de Martin, la tendresse sentimentale de Davesne. Tous ou presque tous nos musiciens sont d'adroits et de bons techniciens, mais tous, même Gossec, restent les vassaux plus ou moins directs de l'Allemagne ou de l'Italie. L'art instrumental de France occupe, en quelque sorte, une position centrale entre l'art italien et l'art allemand. Plus raffiné, dans son maniérisme élégant, que le premier dont il ne possède pas la spontanéité mélodique, il demeure plus individualiste que le second et plus rebelle à la grande discipline orchestrale qui, après les mannheimistes, fera la gloire de l'école allemande.

LIONEL DE LA LAURENCIE et GEORGES DE SAINT-FOIX.

1. Le jugement que les Parisiens portent sur Stamitz est particulièrement favorable : « Le concert [italien] où préside le sr Stamitz, premier violon de S. A. S. et électorale palatine, est le plus estimé, grâces à ce musicien qui est très habile dans sa partie, encore plus pour la composition, et qui a un talent unique pour faire exécuter. C'est le jugement qu'en portent les connoisseurs de cette capitale. » (Bib. de Munich, Ms. 403 [1755]. fo 29. — J. C. Prod'homme, *La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Ms. de la Bibliothèque de Munich*. Sammelband de l'I. M. G , juillet 1905.)

2. Le privilège accordé à J. B. Venier pour ses recueils de « Vari autori » porte la date du 13 septembre 1756. (Brenet *Loc. cit.*, p. 449).

CHRONOLOGIE DES SYMPHONIES

1727	BOISMORTIER	6 Concertos pour 5 flûtes, op. XV.
A partir de 1729.	QUENTIN LE JEUNE	13 livres de Sonates en trio et à 4 parties, op. IV à XVI.
1730	J. AUBERT	Concerts de symphonies en 6 suites.
1731	BOISMORTIER	6 Sonates à 4 parties et nombreuses œuvres en trio.
1732	—	Concerto à 5 parties, op. XXXVII.
Vers 1730-1733	M. CORRETTE	6 Concertos pour les flûtes, violons, hautbois et la basse, op. III.
—	—	3 Concertos de Noëls.
—	—	6 Concertos comiques pour 3 flûtes, hautbois ou violons avec sa basse, op. VIII.
1734	J. MONDONVILLE	Pièces de clavecin en sonates, op III.
1735	E. MANGEAN	Concert de symphonies pour les violons, flûtes et hautbois, op. I.
—	J. AUBERT	1er livre de Concertos à 4 violons et basse, op. XVII.
1736	J.-M. LECLAIR	1er livre de Concertos à 3 violons, alto et basse, op. VII.
Avant 1737	J.-J. NAUDOT	3 livres de Trios.
1738	J. AUBERT	2e livre de Concertos à 4 violons et basse, op. XXVI.
Avant 1739	J.-J. MOURET	Fanfares, symphonies pour les violons, hautbois et cors (2e suite), 2 livres de Concerts de chambre.
Vers 1740	J.-J. NAUDOT	6 Concertos en 6 parties, op. XI.
Avant 1741	BERTIN	Concert de symphonies pour les violons, flûtes et hautbois, 3 suites.
1741	J.-PH. RAMEAU	Pièce de clavecin en concert.
1741	CH.-H. BLAINVILLE	Quatuor pour instruments à archet.
—	J.-B. DUPUITS DES BRICETTES	Sonates à 2 violons et timbales, liv. I.
—	L.-G. GUILLEMAIN	6 Symphonies dans le goût italien, op. VI.
—	—	6 Concertinos à 4 parties, op. VII.
1742	J.-J. NAUDOT	25 Menuets pour 2 cors.
1743	L.-G. GUILLEMAIN	6 Sonates en quatuor, ou Conversations, op. XII.
1744	Mlle E. D'HAUTETERRE	2e Concerto à 5 parties.
—	FR. CLÉMENT	Sonates en trio pour un clavecin et un violon.
1745	M. BLAVET	Concerto à quatre.
Vers 1745	J.-P. GUIGNON	2 Concertos à 3 violons, alto et basse.
1746	B. GUILLEMANT	6 Sonates en quatuors, op. I.
—	FR. MARTIN	6 Trios ou Conversations, op. II
1743	SIMON	6 Symphonies pour 2 violons, quinte et violoncelle, op. I.

—	L'Abbé le fils	Symphonie à 2 cors de chasse.
1751	L.-G. Guillemain	Divertissements de symphonie en trio, op. XXV.
1751	Ch.-H. Blainville	Symphonie dans le mode mixte.
—	—	6 Symphonies pour 2 violons, alto et basse, op. II.
—	Fr. Martin	6 Symphonies et ouvertures pour 2 violons, alto et basse, op. IV.
—	A. Dauvergne	6 Sonates en trio, op. I.
—	—	Concerts de symphonie à 4 parties, op. III.
—	A.-J. Exaudet	6 Sonates en trio, op. II.
—	Pinaire	6 Symphonies en trio, op. I.
—	—	6 Symphonies à 4 parties, op. II.
1752	Papavoine	6 Symphonies pour 2 violons, alto et basse, op. I.
—	N. Vibert	6 Sonates à trois, op. II.
—	Ch.-Pl. Caraffe	6 Symphonies pour 3 violons et basse.
—	Miroglio	Ouvertures à 4 parties, op. III.
1753	Bordet	2 Concertos à 8 parties, op. I.
—	P. Talon	6 Symphonies à 4 parties, op. I.
—	Fr.-J. Gossec	6 Sonates à 2 violons et basse, op. I.
1754	Ch.-J.-B. Sohier	6 Symphonies à 4 parties, op. II.
—	A. Mahaut	6 Symphonies à piu stromenti, op. II.
1755	P.-J. Davesne	6 Ouvertures à quatre, op. I.
—	Fr.-A. Danican Philidor	L'Art de la modulation, quatuors pour 1 hautbois, 2 violons et la basse, op. I.
—	D'Herbain	Sonates en trio.
—	Fr. Clément	Nouvelles pièces de clavecin en concert.
—	J.-Ph. Lamoninary	6 Trios pour 2 violons et basse, op. III.
1756	J.-A. Mathieu	6 Trios pour 2 violons et basse, op. II.
—	Cannée	6 Sonates en trio, op. I.
—	M. Corrette	6 Concertos à 6 instruments, op. XXVI.
—	D'Herbain	6 Sonates de clavecin avec 1 violon ou flûte.
1757-1758	A. Bailleux	6 Symphonies à 4 parties.
1758	L. Aubert	6 Symphonies à 3 violons et basse, op. II.
1758-1760	J.-Fr. Rameau	Nouvelles pièces de clavecin mises en grande symphonie.
1759	Milandre	Symphonie.
Vers 1760	Fr.-J. Gossec	6 Symphonies à *piu stromenti*, op. IV.
1762	De Chambray	2 Symphonies périodiques à *piu stromenti*, nos 16, 18.
1763	Fr.-J. Gossec	2 Symphonies à *piu stromenti* op, V.
1764	Miroglio	6 Symphonies à grand orchestre, op. X.
—	Papavoine	Symphonie avec hautbois, flûtes et cors.

DEUX TRADUCTIONS FRANÇAISES INÉDITES

DES

INSTITUTIONS HARMONIQUES DE ZARLINO

Le nom de Gioseffo Zarlino domine, pendant la seconde moitié du XVIe siècle, toute l'histoire de la théorie musicale. Son autorité, qui se prolonge très avant dans la période suivante, repose principalement sur le grand ouvrage qu'il fit paraître en 1558 sous le titre de *Le Istitutioni armoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltra le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molto luoghi de Poeti, Historici e Filosofi, si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.* Ce livre, dont une seconde et une troisième édition parurent en 1562 et 1573, fut réimprimé en 1589 dans le recueil de ses œuvres complètes, et une fois encore, en 1602, avec les *Dimostrationi* qui en avaient été le complément[1].

La diffusion et l'influence de ce traité se révèlent par le nombre de ses éditions et par les traces profondes de son étude, qui se font reconnaître dans les écrits des théoriciens postérieurs. On en peut

1. La première édition fut publiée *con privilegio dell' illustriss. Signoria di Venetia per anni X*, à Venise, en 1558, in-fol. de 6 ff. n. ch. et 347 p. La seconde, qui porte le nom de l'imprimeur Francesco Senese, et la date 1562, ne diffère en rien de la précédente. L'édition de 1573, sortie des mêmes presses, présente quelques changements et contient deux tables des matières ; elle forme un volume in-fol. de 6 ff. n. ch., 428 p. et 10 ff. n. ch. — Les *Istituzioni armoniche* remplissent le tome I du recueil *De tutte l'Opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, ch' ei scrisse in buona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo corrette, accresciute et migliorate, insieme ristampate*, etc., Venise, Francesco de i Franceschi Senese, 1589, in-fol. Le tome II contient les *Dimostrationi armoniche*. Les deux ouvrages, *Institutioni et Dimostrationi di Musica*, reparurent en 1602 à Venise, chez Gio-Antonio et Giacomo de Franceschi. — De nombreux exemplaires de ces diverses éditions existent dans les bibliothèques publiques de l'Europe. A Paris, l'édition de 1558 et celle de 1562 des *Istitutioni* se trouvent au Conservatoire de musique ; l'édition de 1562 et celle de 1573, à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque Mazarine.

trouver aussi une preuve directe dans les traductions ou les adaptations qui en ont été faites, dans le cours du XVIIe siècle.

Fétis, qui a très justement qualifié les *Institutioni armoniche* de « monument du profond savoir et du haut mérite » de Zarlino, a mentionné trois traductions de ce traité : la traduction française de Jehan Le Fort, dont il sera parlé ci-après ; et les traductions hollandaise et allemande de Sweelinck et de Trost. L'ouvrage, dit-il formellement à l'article Zarlino de sa *Biographie des Musiciens*, « a été traduit en hollandais par J.-P. Sweelinck » ; il est moins affirmatif à l'article Sweelinck, où il dit seulement que « l'on attribue » à ce maître « une traduction hollandaise des Institutions harmoniques de Zarlino ». Eitner s'est abstenu de mentionner ce travail[1]. La question a été vidée dans un sens négatif par M. Max Seiffert, qui a décrit, dans son étude sur Sweelinck et ses élèves directs[2], l'ouvrage sur lequel l'erreur repose. Il s'agit de deux volumes mss. de la bibliothèque de Hambourg, dont le premier (ms. 5383) intitulé : *Compostion* (sic) *Regeln Herrn Johan Peterssen Sweling*, semble la copie ou la traduction allemande d'un abrégé de théorie musicale rédigé peut-être en langue hollandaise par Sweelinck, à l'usage de son enseignement, et dans lequel il a utilisé les chapitres 29, 38, 42 et suivants, 51 à 56, 58 et suivants, 61 et suivants, 65 et suivants, du livre III des Institutions de Zarlino, avec de nouveaux exemples. Le second volume (ms. 5384), qui porte la signature de J.-A. Reincken et la date 1670, est un remaniement du précédent.

La réalité de la traduction allemande de Trost, — Johann Caspar Trost *senior*, avocat et organiste à Halberstadt, mort avant 1645, — est attestée par la mention d'un catalogue des foires de Leipzig, de l'année 1673, où l'ouvrage figure à l'état de manuscrit ou de copie, sous ce titre : « Le *Institutione harmoniche* di M. Gioseffo Zarlino, aus dem ital. von J.-C. Trost, parergon 11, in-4 », avec une série de traductions d'ouvrages de J.-A. Ban, Artusi, Diruta, G. Sabbatini, Morley, Salomon de Caus, etc.[3]. Ce catalogue a été consulté par Gerber, que Fétis et Eitner ont suivi sans vérifier l'origine de son

1. Eitner. *Quellen-Lexikon*, t. IX, p. 334 et t. X, p. 331, art. Sweelinck et Zarlino.

2. Max Seiffert. *J.-P. Sweelinck und seine direkten Schüler*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VII, 1891, pp. 145-240.

3. G. Göhler. *Verzeichniss der in Frankfurter und Leipziger Messkatalogen... angezeigten Musikalien*. 1902, in-8, p. 88.

assertion. Aucun bibliographe, jusqu'ici, n'a retrouvé la trace des travaux de Trost.

Les seules traductions de Zarlino qui subsistent actuellement sont donc celles, en français, dont la Bibliothèque Nationale possède les mss. inédits, cotés, l'un, fr. 1361, et le second, fr. 19101.

Fétis n'a pas connu le ms. fr. 1361, qui ne porte ni titre, ni date, ni nom d'auteur. Ce volume, qui provient du fonds Colbert, contient, d'après la foliotation récente à l'encre rouge, qui complète et corrige la foliotation primitive, 223 feuillets, de moyen format, sauf vers le milieu du manuscrit, quelques feuillets en grand papier, qui ont été repliés par le relieur. L'écriture, du commencement du XVIIe siècle, est fine, serrée, hâtive, avec de nombreuses ratures et abréviations. Les exemples de musique sont généralement transcrits sur des feuillets séparés ou des fragments de feuillets de papier réglé placés par le relieur en regard des pages de texte auxquelles ils correspondent. Les figures géométriques dont Zarlino appuyait ses développements théoriques, sont transcrites dans le texte. On se convainct, au fol. 51, que la version française a été faite d'après l'édition de 1573 des *Institutions*, où, dans le chapitre XII du second livre, Zarlino avait ajouté au texte des éditions de 1558 et 1562 un renvoi à ses *Démonstrations harmoniques*.

Le traducteur ne s'est nullement astreint à suivre et à reproduire en entier la texte italien, et son travail apparaît seulement comme un résumé ou une analyse du traité de Zarlino. De toute évidence, il étudie les *Institutions* la plume à la main, pour en retenir les enseignements appropriés à son usage personnel, sans aucun dessein de publication. On voit assez, par le choix qu'il fait entre les matières contenues dans les quatre livres de Zarlino, qu'il n'est pas un compositeur, ni un musicien « pratiquant », mais un professionnel ou un curieux de la théorie pure. Tandis que, par exemple, il traduit en entier le chapitre XLI du livre II, sur le Tempérament, il supprime ou abrège en quelques alinéas, ou en quelques lignes, la plupart des chapitres relatifs au contrepoint, à la composition et à l'exécution, ainsi que les dissertations sur les effets de la musique, sur la musique des anciens, etc. Partout, il élague les ornements littéraires, les citations poétiques, dont Zarlino aime assez faire étalage ; et, ce qui montre bien qu'il traduit au courant d'une première lecture, c'est, entre autres détails, qu'il commence à écrire

le chapitre VIII du livre II, et qu'il rature ce début pour passer au chapitre suivant ; ou bien que, dans le livre III, il résume le chapitre LXXIX par ces mots : « En tout ce chapitre il [Zarlino] ne parle que de la façon de chanter des Antiens, encore obscurement, et qu'ils observoient la quantité et la valleur des sillabes des vers, et de quelques vieux instrumens accordez à l'octave, quinte et quarte sur lesquels ilz retiroient seullement n'ayant point es quantité et variété les pareils que nous avons. Pour voir ce qu'il y dict plus particulièrement voir l'original ».

La reliure, relativement moderne, du ms. fr. 1361 porte au dos le nom de *Claude Hardy*, que répète le Catalogue des mss. du fonds français de la Bibliothèque Nationale. Cette attribution, qui repose sur d'anciennes mentions des catalogues du fonds Colbert, ne correspond à aucun souvenir musical, mais n'est en rien contredite par les caractériques du ms. lui-même. On sait que Claude Hardy, Manceau d'origine, venu jeune à Paris vers 1625, s'y fit connaître à cette date par la publication du texte grec et d'une traduction latine des « Données » d'Euclide, — première édition de cet ouvrage, — avec le commentaire de Marinus. Cette publication fut, selon Baillet, le point de départ de ses relations avec Descartes. Pourvu en 1626 d'une charge de conseiller au Châtelet, Hardy continua de s'occuper avec un zèle égal de l'étude des langues et de celle des mathématiques. Au dire de Colomiès, sa « prodigieuse facilité » lui avait permis d'acquérir la connaissance de « trente-six dialectes »[1]. Sur le terrain des mathématiques, il faisait autorité : Descartes invoqua son témoignage, avec celui de Mydorge, dans sa dispute au sujet du traité de Fermat, *De Maximus et Minimis*[2].

Le goût de la musique et la curiosité de sa théorie étaient fréquents alors chez les hommes de science : Descartes en est la plus illustre preuve, et l'on peut associer à son nom ceux de Képler, Gassendi, Huygens, Fermat, Villiers, Lemaire, Salomon de Caus, Pierre Trichet ; Claude Hardy, si l'on admet l'attribution qui lui est faite du ms. fr. 1361, vient s'ajouter à cette liste.

1. Colomiès. *Bibliotheca orientalis*, p. 166.

2. Baillet. *La Vie de M. Descartes*, 1691, t. I, p. 336. — Sur Claude Hardy, voyez aussi B. Hauréau. *Histoire littéraire du Maine*, t. II, pp. 110-113. Hauréau ne mentionne pas le ms. fr. 1361.

Tout autre, pour l'apparence comme pour le contenu, est le ms. fr. 19101, dont le titre est ainsi libellé :

Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin, maistre de chappelle de la Serenissime Seigneurie de Venise; Traduitte d'italien en françois par maistre Jehan Le Fort, musicien. Où sont adjoustez les exemples pour le Luth par le Traducteur.

Le ms., de moyen format, contient 352 feuillets dont le contenu se décompose comme suit : ff. 1 à 252, l'ouvrage lui-même, avec pagination de l'auteur s'arrêtant à la page 511 ; f. 253, en blanc ; f. 254, fragment de notation d'une série d'intervalles ; ff. 255 à 303, en blanc ; ff. 304 à 310, fragment inachevé d'un traité sans titre sur « la nouvelle échelle diatonique syntonnée » ; ff. 311 à 351, en blanc ; f. 352 v°, figure du Cercle des intervalles.

L'écriture, lisible et sans ratures, est vraisemblablement celle d'une « mise au net », et date à peu près de la même époque que le ms. fr. 1361 (premier quart, environ, du XVIIe siècle). Les exemples notés et les figures sont inscrits dans le texte.

Avant tout examen, le titre du ms. suffit à prouver que le traducteur avait effectué son travail d'après l'édition de 1573 des *Institutions,* car celles de 1558 et de 1562 n'avaient pas pu désigner Zarlino comme « Maître de Chapelle de la Seigneurie de Venise », — c'est-à-dire de l'église Saint-Marc, — où il n'entra en fonctions qu'en 1565.

Cette traduction de Zarlino a été connue de Fétis, qui la déclare « fort bonne », quoique d'un style « un peu vieux »[1], et de Th. Nisard[2]. Robert Eitner, qui l'a citée[3], s'est trompé dans la transcription du titre, en disant que Jehan le Fort avait traduit « les quatre livres de *Tutte l'Opere* », au lieu de « les quatre livres des *Istituzioni armoniche* ».

Au haut du premier feuillet est apposée la signature d'un ancien possesseur du ms. : E. Gehenault, avec la date : 1654. — Eustache Gehenault, enfant de chœur à la Sainte-Chapelle du Palais depuis

1. A l'article *Zarlino* de la *Biographie des Musiciens.*

2. La mention qu'en fait Th. Nisard dans la table onomastique placée à la fin de son édition de la *Science et la pratique du plain-chant,* de Dom Jumilhac, p. 355, semble toutefois être simplement empruntée à Fétis.

3. A l'article *Zarlino* de son *Quellen-Lexikon.*

1630, ensuite chantre-clerc, depuis 1644, et successeur d'Artus Auxcousteaux, dans les fonctions de maître de musique de la même église, en 1650 ou 1651, s'était vu léguer en 1651 par Eustache Picot « toute la musique, de quelque manière que ce soit », que possédait cet important personnage[1]. On peut supposer que le ms de Le Fort avait fait partie de ce legs. Il devint, sans doute après la mort de Gehenault, la propriété du chancelier Séguier et passa aux mains du duc de Coislin, évêque de Metz, qui le légua, en 1732, avec toute sa collection de mss., à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Le volume échappa, en 1793, à la destruction partielle des livres du monastère, et entra, dans le « fonds de Saint-Germain », à la Bibliothèque Nationale[2].

Hormis la signature datée de Gehenault, le ms. par lui-même n'offre que des indices vagues pour déterminer l'époque de son exécution. La dédicace, qui occupe les quatre premières pages, est adressée à un souverain non désigné. « Sire, dit Jehan Le Fort, la splendeur de Vostre Royalle Majesté paroist non-seullement en cet esclat brillant qui se voit de nos yeux, mais encore par les royalles vertus qui la mettent au-dessus de toute grandeur ». Il s'excuse de la modestie de son œuvre : « Mais, ajoute-t-il aussitôt, si on ne presentoit à Vostre Royalle Grandeur que ce qui est digne de vous, on n'y offriroit jamais rien ; qui estes Roy si grand, et qui pouvez justement porter le tiltre de Roy à triple couronne ».

La « triple couronne » d'Angleterre, Ecosse et Irlande, se trouva réunie pour la première fois sur une seule tête, le jour où Jacques IV, roi d'Ecosse, monta sur le trône d'Angleterre, sous le nom de Jacques I[er], comme héritier d'Elisabeth, en 1603. La dédicace de Le Fort paraît donc adressée à ce prince, qui régna jusqu'en 1625. D'un passage suivant il ressort que le musicien français était fixé dans ses états : « ... Ayant respiré depuis vingt ans et plus le doux air des Royaumes et peuples qui vivent en repos sous une heureuse liberté, dans le règne paisible de la sage conduitte de V. R. M.

1. Nous nous permettrons de renvoyer le lecteur, pour le testament de Picot, aux documents que nous avons publiés dans notre volume sur *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*.

2. Au bas du titre est collé l'*ex libris* imprimé de Saint-Germain-des-Prés : « Ex Bibliotheca mss. Coisliniana, olim Segueriana, quam Illustr. Henricus du Cambout, dux de Coislin, Par Franciæ, Episcopus Metensis, etc., Monasterio S. Germani a Pratis legavit. An. M.DCC.XXXII. »

toute puissante et splendide, je serois indigne des faveurs que j'y ay receues, si je n'en recognoissois V. R. M., luy offrant ce petit œuvre ; moy qui ne cede en rien en affection aux peuples qui vous sont légitimement acquis... » Plus loin se place une allusion au roi de France, qui ne peut s'appliquer qu'à Louis XIII. Le Fort, citant les personnages célèbres qui ont aimé ou vanté la musique, Philostrate, Plutarque, etc., écrit : « Et le Roy de France à présent régnant l'ayme tant, que je l'ay veu quelques fois aller luy mesme visiter les compositions qu'on debvoit chanter devant luy, prenant plaisir à faire dix mille questions à ses musiciens... » Or, Louis XIII n'était âgé que de neuf ans à l'époque de son avènement au trône, en 1610. Il faut donc rejeter à une époque postérieure le fait rapporté par Le Fort, et que confirment d'autres témoignages ; en sorte que la composition du manuscrit se trouve placée vers la fin du règne de Jacques Ier, auquel il est dédié, c'est-à-dire peu avant 1625. Une phrase, qu'on lira plus loin, de l' « Epitre au lecteur », où Le Fort parle de l'absence d'ouvrages français sur le contrepoint et la composition, peut servir encore à dater son travail d'une époque antérieure à l'apparition des livres du P. Mersenne (1627 et 1636) et du P. Parran (1636).

Nous n'avons pu découvrir aucun renseignement sur la personne de Jehan Le Fort et sur « les faveurs » dont il remerciait le roi d'Angleterre. Le soin qu'on lui voit prendre, dans le courant de son travail, de noter en tablature de luth les exemples de musique donnés en notation ordinaire vocale par Zarlino, fait naturellement supposer qu'il était lui-même luthiste : et peut-être fit-il sa partie dans quelqu'une de ces représentations de « Masques », où se trouvaient rassemblés parfois jusqu'à douze luths[1].

L'*Epitre au lecteur*, qui succède à la dédicace, montre que l'intention de Le Fort était de publier sa traduction :

« Je ne doute point, dit-il, que quelques espris ne s'alambiquent le cerveau à rechercher les motifs qui m'ont poussé à mettre au jour cette traduction. Quelques chritiques rechercheront à y reprendre, et les envieux de quoy ronger leur frain. Aux premiers je diray que d'autant que n'estans nées pour nous mesmes, j'ay

1. Voyez, dans le trés intéressant volume de M. Paul Reyher, *les Masques anglais* (Paris, 1909, in-8) le chapitre sur « la musique des masques » p. 424 et suiv.

voulu consacrer au puplic, ce peu de dons naturels qu'il a plu à la divine bonté me donner de sa main liberalle ; et voyant qu'il n'y avoit aucun auteur qui parlast du contrepoint simple, du figuré, ou qui traitast de la façon de composer à deux ou plusieurs voix : Pource j'ay entrepris cet ouvrage à traduire, où ayant osté le langage estranger à cest autheur, pour luy faire parler une langue vulgaire, et ayant jugé que les luthistes debvroyent avoir encore part à ce travail ; et pour les attirer à la Musique, comme à la perfection de leur art ; je me suis advisé d'adjouster à tous les exemples de musique, l'exemple pour le luth ez lieux les plus necessaires ; affin qu'il n'y eust rien à desirer. Aux seconds je diray pareillement, que si au premier et au second livre, ils voyent que je n'ay du tout suivy l'autheur, c'est que mon but n'estant que de donner de la clarté en la Musique, j'ay obmis à traduire beaucoup de discours curieux, et ay seullement pris ce qui regardoit la Musique ; affin que les esprits, suyvant d'un fil les matieres, ne fussent destournez par des poinctz de science, qui ne leur eust servy de rien ; les priant par ces raisons, d'arrester la pointe de leur esprit, sans passer plus oultre. Aux envieux je diray, que j'ayme mieux faire envie, que pitié ; et crois que s'ilz pouvoyent en faire autant, ou plus, ils ne s'espargneroyent pas : mais c'est un vieux proverbe.

Reprandre est fort aysé, malaisé de mieux faire.

Et pourra (amy lecteur), je te prie, prandre le tout, comme d'un desir de donner a chacun, la cognoissance de la musique ; estant facille à un esprit tant soit il peu bon, de la bien entendre ; et ceux qui y sont experts, prandront plaisir à voir ce corps de Musique, si bien agencé, et si clairement donné à entendre, qu'on n'y peut rien desirer davantage. »

Ainsi Le Fort nous prévient que, dans les deux premiers livres, il n'a point « suivi l'auteur » pas à pas, mais qu'au contraire il a omis beaucoup de « discours curieux » relatifs à « des points de science ». Un simple regard sur la table des chapitres fait mesurer l'étendue de ses coupures. Dans le premier livre, il a réduit de 44 à 15, et, dans le second, de 51 à 29, le nombre des chapitres de Zarlino, en procédant tantôt par suppressions, tantôt par abréviations et fusions de plusieurs chapitres en un seul. Pour le troisième et le quatrième livres, au contraire, qui sont entièrement consacrés à la doctrine de

la composition, du contrepoint, et des modes, et dans lesquels Zarlino, serrant de près son sujet, ne se livre plus guère à des dissertations accessoires, le traducteur ne se permet que des coupures de détail, et le nombre de ses chapitres coïncide exactement avec celui des divisions du traité italien.

Le Fort, qui a soin de faire valoir la peine qu'il a prise pour transcrire les exemples en tablature de luth, omet de se vanter d'un labeur plus utile : la mise en partition des fragments de compositions à plusieurs voix, que, suivant l'usage de son temps, Zarlino avait donnés en parties séparées. A propos d'un traité d'Ugolin d'Orvieto, J.-A. de La Fage a rappelé que quelques auteurs du moyen âge mettaient dans leurs écrits théoriques, les exemples en partition, et que l'on peut trouver surprenant « qu'un usage si naturel et si commode n'ait pas été adopté par d'autres didacticiens fort importants à connaître, et, pour n'en nommer qu'un seul, par Zarlino, écrivain si sensé et si profond. La principale raison qui a fait abandonner ces livres et tant d'autres précieux à consulter, c'est précisément la difficulté de lire leurs exemples, que l'on est obligé de mettre soi-même en partition, ce qui est d'ailleurs et sans contredit un excellent exercice. »

Le Fort agissait donc sagement, et conformément aux besoins d'une époque nouvelle, en disposant les exemples de la seule façon qui permît de les lire couramment. Ces exemples, d'ailleurs, se trouvaient appartenir déjà à un répertoire oublié. Ambros a fort bien discerné les tendances conservatrices de Zarlino, qui semble n'avoir rien connu, ou n'avoir voulu tenir aucun compte, des œuvres de ses contemporains. Sauf quelques motets de l'espagnol Moralès, il n'a cité, avec ses propres compositions, que des fragments ou des titres de morceaux de Josquin Deprés, Ockeghem, Isaac, Pierre de La Rue, Cyprien de Rore, Jean Mouton, Jachet Berchem, Verdelot, Lupus, Gombert, Willaert, en un mot, des maîtres illustres de la génération qui avait précédé la sienne, et qui étaient les « classiques » de son temps. A l'époque du travail de Le Fort, ce répertoire datait au moins d'une centaine d'années, et avait disparu de la pratique musicale, qui s'acheminait vers une transformation complète. Si les *Institutions harmoniques* restaient pour l'avenir une

1. J.-A. de La Fage. *Essais de diphthérographie musicale*, p. 166.

source abondante de documentation, elles pouvaient paraître surannées ou insuffisantes dans une période d'effervescence et de renouveau artistique, et peut-être fut-ce là encore une des raisons pour lesquelles une traduction tardive n'en pouvait plus être imprimée.

Auprès des exemples musicaux, le traité de Zarlino fourmillait d'extraits des « poètes, philosophes et historiens », annoncés dès le frontispice. Sans doute, ainsi qu'il convenait dans l'œuvre d'un ecclésiastique, les écrits des théologiens étaient cités en bon rang ; mais à côté de saint Jérôme ou d'Origène, Zarlino faisait intervenir avec honneur les auteurs de l'antiquité païenne et les poètes de la Renaissance. Dante, Pétrarque, Arioste, Sannazar. Avec un zèle extrême. Le Fort s'appliquait à traduire en vers les citations poétiques. C'est ainsi, par exemple, que, rencontrant au chapitre 58 du livre III ces quatre vers par où Théophile Folengo, « le poète Mantouan, exprime joyeusement, et avec grand artifice, l'office et la nature des parties » dans la composition polyphonique :

Plus ascoltantum sopranus captat orecchias,
Sed Tenor est vocum rector, vel guida canentum,
Altus Appollineum carmen depingit, et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat, et auget[1].

il s'évertue à les imiter en ce sixain :

Entre tous les accors de douceur non pareille
Le clair superius charme le plus l'oreille.
La Taille est celle-là, qui gouverne les voix
Et conduit tout le chant : mais c'est la haute-contre
Qui embellit le tout. Ce qui donne le poix
Et remplit le concert, s'appelle basse-contre.

Si les vers de Le Fort sont gauches et embarrassés, sa prose du moins reste claire, et par son tour naïf et « un peu vieux », au goût de Fétis, s'harmonise assez fidèlement avec l'original. Il peut paraître curieux d'en comparer un fragment avec le fragment correspondant de la traduction de Claude Hardy. Pour ce rapprochement, un alinéa suffira, celui du « Proeme », où Zarlino fait l'éloge de son

1. *Macaronicum poema... liber primus* (1555), fol. 182 v°. — Cité par Zarlino, livre III, chap. LVIII.

maître Willaert, en opposant son talent au tableau du déclin de la musique antique.

Texte de Jean Le Fort :

« ... Mais Dieu qui a agreables les Louanges qu'on chante à sa divine bonté par le moyen de cet Art; l'a voulu tirer du mespris, et n'a pas voullu que la ressemblance de cette Musique Angelique qui se chante là-haut, fut perdue icy-bas ; il a faict naistre de nostre temps Adrian Willaert un des plus experts qui ayent practiqué en ce temps la musique, lequel a guyse d'un nouveau Pythagore, examinant par le menu tous les poinctz, et y trouvant infinis erreurs, a remis la Musique en son premier honneur, et nous a laissé une maniere pour composer en Musique fort ellegante, qu'on voit pratiquée dans ses compositions. Mais d'autant qu'il y en a plusieurs, qui partie par curiosité, partie par desir d'apprendre, ont recherché que quelqu'un leur monstrast le chemin pour apprendre une si belle et elegante methode, je me suis résolu d'en prendre la peine, et d'escrire les presentes institutions, recueillant plusieurs choses de divers autheurs antiens, avec celles que de nouveau j'y veux adjouster... »

Texte du ms. fr. 1361 :

« Neantmoins la bonté infinie de Dieu a eu agreable de faire naistre en nos jours Adrian Vieillart un des plus rares esprits qui fut iamais en la Musique pour la rellever et remettre en son lustre comme nouveau Pitagoras espluchant, corrigeant, redressant tous les desordres qui s'y estoient fourrez, comme on peut remarquer par ses admirables compositions; dont plusieurs poussez de la repentance et de la curiosité et par le désir d'apprendre, voudroient que quelqu'un leur fraye le chemin et composer en musique d'un ordre plus ellegant et sçavant que par le passé. De quoy ie me suis bien voulu charger, escrivant ces presentes Institutions pour recueillir diverses choses des anciens auteurs qui ont laissé quelque repputacion de leur sçavoir, et mesme celles que j'ay nouvellement trouvé, pour voir si je pourrois en partye satisfaire au desir et au devoir que l'homme est tenu servir son semblable. »

Les quelques extraits suivants seront empruntés uniquement à la traduction de Le Fort.

Nous reproduirons tout d'abord sa version des définitions que donne Zarlino, au chapitre XII du livre II, en considérant la consonance, la dissonance et l'harmonie du point de vue musical :

« Consonance, principallement considérée des Musiciens, qui est une composition du son grave et aigu, qui parvient à l'oreille suavement et uniformement, et a puissance de toucher le sens... Consonances se font quand deux sons (qui sont differentz entre eux, sans aucun son mettoyen) se joignent ensemble et en un mesme corps, et sont contenues sous une seule proportion... Dissonance (au contraire) est une composition de sons graves et aigus, qui vient asprement à nos oreilles; et cette composition est faitte en telle façon, que ces sons ne se peuvent unir l'un avec l'autre, pour la disproportion qui se trouve entre eux ; et s'empeschantz l'un l'autre, viennent à l'oreille sans suavité. Et non seulement se trouvent deux sons sonnans ensemble, distans entre eux par le grave et par l'aigu ; mais ces sons s'entendent souvent traversez d'autres sons; et rendent suave concert, et sont contenus de plusieurs proportions ; et les musiciens appellent telle composition Harmonie. Or l'Harmonie est de deux sortes, l'une propre et l'autre non propre. La propre, est le concert de cordes ou de voix, s'accordans sous leur mode, sans offenser les oreilles ; entendant par cette le concert qui naist des Modulations, que font les parties de chaque pièce de Musique ; jusques à ce qu'elles soyent parvenues à leur fin. Donc l'harmonie propre est une composition ou meslange de sons graves, et traversez des aigus, ou non traversez, qui frape doucement l'oreille, et naist des parties de chaque piece de Musique, s'accordans bien ensemble, jusques à la fin ; et qui a puissance de disposer l'ame a diverses passions. Et cette harmonie naist, non seullement des consonances, mais encore des dissonances ; et les bons Musiciens mettent tout leur estude à faire qu'en l'harmonie les dissonances s'accordent... »

Par la suppression de chapitres entiers, Le Fort arrive à chiffrer par les numéros 20 à 24 ceux qui portaient les numéros 41 à 45 dans le second livre de Zarlino, et qui concernaient le « Tempérament ou Participation », dont le théoricien italien disait qu'avant lui personne n'avait « parlé ny donné raison ». Tandis que le traducteur du ms. fr. 1361 s'intéressait surtout à cette question sous le rapport théorique, Le Fort, comme dans tout le courant de son travail, y voit de préférence le côté pratique et l'application à l'exécution musicale, envisagée surtout dans le chapitre XLV de Zarlino (chapitre XXIV de Le Fort) :

« Si on doit aux chansons, chantant, suyvre les intervalles produitz des vrays nombres sonoreux ou des temperez, et la résolution d'aucuns doutes : — On peut faire icy une question, sçavoir, si (aux pieces de Musique, l'harmonie desquelles naist des instrumentz naturelz) on entend les vrays intervalles, contenus en leurs vrayes formes ; ou bien les augmentez ou diminuez en ces intrumentz, selon la maniére ci-dessus (le tempérament). A quoy je responds que vrayement on entend ceux qui sont contenus en leur vraye forme, contenus entre les nombres sonoreux, produitz de la nature ; d'autant que la nature apprette toujours ce qui est de meilleur. Et ces intervalles et consonances sont ordonnez pour la perfection de l'harmonie et de la melodie ; les autres non. Et les intervalles, qui sont en leurs formes, donnent plus de plaisir que les augmentez ; car voulant bien accorder un instrument faut reduire les consonances à leur perfection ainsy qu'elles se trouvent entre les parties du nombre de six. Que si quelquefois on entend de la dissonance entre les voix et les instrumentz, elle est si petitte, que cela n'est rien ; car le sens ne peut souffrir la dissonance qu'on pouroit entendre, quand le Chantre voudroit suyvre naturellement, les intervalles qui naissent, selon la nature des nombres sonoreux ; et pour ce il tasche de les unir le plus qu'il peut, luy estant naturel, d'accommoder les voix du grave vers l'aigu, ou de l'aigu vers le grave. Les instruments artificielz ne peuvent faire cela ; car aucuns sont stables, ne pouvant varier, ains sont en certain terme. Mais quelqu'un dira, que souvent on prend plus grand plaisir aux sons, et à l'harmonie, des instruments artificielz, commes orgues, épinettes, harpes, luth et autres ; que non pas au concert des voix. Je responds, que cela est vray, et arrive par la disproportion qui est entre les voix ; et la proportion et tempérament, qui se rencontrent entre les sons de l'instrument ; car l'artifice cherche d'imiter la nature tant qu'il peut et reduire son art, à la perfection, qui est montrée dans les préceptes de la pratique, proportionnant avec le tempérament ses intervalles de façon que l'un ne surpasse en rien l'autre, pour éviter toute dissonance ; et l'instrument estant ainsy tempéré, avec un ordre de sons invariables, délecte grandement l'ouye. Mais si les voix sont bien proportionnées et unies, on entend l'harmonie des voix plus volontiers que celle des instrumentz. »

Dans le ms. de Le Fort, la troisième partie est précédée de ce

titre : « Discours de la Troixiesme partie de Musique appelée Pratique, extraict tant des Institutions harmoniques du sieur Zarlin que d'autres fameux et approuvez autheurs ». On pourrait en inférer une complète indépendance du traducteur, et de sa part une sorte de comparaison ou de compilation de plusieurs traités. Mais, contrairement à ce qu'il avait fait pour les deux livres précédents, Le Fort suit, dans le troisième, l'auteur italien pas à pas, sans suppressions de chapitres ni abréviations sensibles dans leur contenu : si bien que la partie de son travail où il annonce le plus de liberté est précisément celle où il en a pris le moins, et où il s'est le plus exactement attaché au texte de Zarlino. Les autres « fameux et approuvez autheurs » dont il parle au titre de ce troisième livre sont tout simplement ceux que Zarlino lui-même avait cités : par exemple, au chapitre LXXI, lorsqu'il écrit que, en dehors de Boece et de ses commentateurs « le docte Franchin et Faber Stapulence », aucun auteur n'est « passé plus outre en la contemplation des choses appartenantes à la musique, et trouvé les vrayes proportions des intervalles musicaux, que Louis Foliant, Modenois » et lorsqu'il renvoie, pour la continuation des théories de Boece, « au recanetto de Musique, au Thoscanel, aux Sentilles, et mille autres semblables livres », Le Fort ne parle aucunement d'après ses propres lectures, et se borne à traduire le texte de Zarlino [1].

Nous emprunterons à ce livre le début du chapitre X, concernant « la propriété, ou nature, des consonances imparfaites », et touchant à la question de leur pouvoir expressif :

« Le propre, ou la nature des consonances imparfaites, est qu'aucunes sont vives et gaillardes, accompagnées de beaucoup de consonances de son [sonorité] ; et quelques-unes bien qu'elles soyent douces et gratieuses, declinent neantmoings au mixtos, ou bien au languide. Les premieres sont les tierces et les sextes majeures, et leurs doubles ; et les autres sont les mineures. Toutes celles cy ont force de changer toute chanson, ou de la faire meslée, ou bien plus gaillarde selon leur nature. Ce que nous pouvons veoir de ce qu'il y a aucunes chansons, lesquelles sont vives, et plaines d'alle-

1. Les ouvrages cités dans ce passage par Zarlino sont ceux de Gafori (*Franchinus Gafor*), de Jacques Lefebvre d'Etaples (*Faber Stapulensis*), de Lodovico Foliani (1529), Vanneo (*Stephanus Vanneus Recanetum De Musica aurea*, 1533), Pietro Aron (*Toscanello in Musica*, 1523), et Lanfranco (*Scintille di Musica*, 1533).

gresse, et quelques autres au contraire, sont aucunement meslée, ou bien languides. L'occasion est, qu'ez premieres, l'on oit souvent les consonances majeures imparfaites par dessus la corde extreme finalle ou mettoyenne des Modes ou Tons, telz que sont le 1er, le 2e, le 7e, le 8e, le 9e et le 10e ; lesquels modes sont fort gaillardz et vifs ; attendu qu'en iceux on oit souvent les consonances mises selon la nature du nombre sonoreux ; c'est à sçavoir, la Quinte my partie ou divisée harmoniquement en une tierce majeure et une mineure, ce qui est fort delectable à l'oye... »

Au chapitre XXVIII du même livre III, Le Fort traduit ainsi le passage dans lequel Zarlino adoptait et définissait pour la première fois le terme *soggetto :*

« Le suject de toute composition Musicalle s'appelle cette partie, sur laquelle le compositeur tire l'invention de faire les autres parties du chant, tant qu'il y en ait ; et tel suject peut estre de plusieurs façons : premièrement il peut estre de l'invention propre ; c'est à sçavoir, que le compositeur l'aura inventé de son esprit ; en après, peut estre, qu'il l'aura pris d'autres compositions, l'accommodant à son chant, et l'ornant de diverses parties, et diverses modulations ; ainsy que plus il luy plaist, selon la grandeur de son esprit. Et tel suject se peut trouver de plusieurs sortes ; pour ce qu'il peut estre un tenor, ou une autre partie de quelque plain-chant, ou de chant figuré ; ou poura bien estre deux ou plusieurs parties, dont l'une suivra l'autre en consequence ou quelque autre maniere ; attendu que les variations de tels sujectz sont infinies... »

L'auteur insiste sur la même définition à la fin du chapitre XXVIII. « Il faut sçavoir, que j'appelle la partie du suject celle par dessus laquelle sont accommodées les autres parties en consequence ; qui est la principalle et la guide de toutes les autres à chanter : je ne dis pas, celle la, qui comence la premiere de toutes a chanter ; mais je dis, celle qui observe et maintient le Mode, [et] sur laquelle sont accommodées les autres distantes l'une de l'autre par tel intervalle qu'on voudra. »

Du chapitre XLVI, nous détachons la partie relative à l'exécution vocale, où Zarlino dépeint sous de vives couleurs les revers de la pratique musicale au XVIe siècle :

« Les choses qui appartiennent au Chantre sont celles cy. Premierement il doibt avec toute diligence prevoir en son chant, et

profferer la modulation en la maniere qu'elle a esté composée du compositeur ; et ne pas faire comme aucuns peu advisez lesquels pour se faire estimer plus vaillans et plus sages que les autres, font quelquefois de leur texte des diminutions si sauvages et si hors de propos, que non seulement ils donnent facherie a ceux qui les escoutent, mais aussy commettent milles fautes en chantant ; attendu qu'ils viennent quelquefois à faire ensemble plusieurs discordances ; avec deux ou plusieurs unisons ; ou deux octaves, ou bien deux quintes, et autres choses semblables, qui sans doubte ne peuvent estre supportées en la composition. Il y en a aussy quelques uns, qui en chantant font aucune fois une fois plus aigue ou plus grave qu'elle ne doibt, chose que le compositeur n'a jamais pensé ; comme quand au lieu du semy ton, ils chantent le ton, ou au contraire, et autres choses semblables; d'ou vient qu'outre ce que le sens en est offensé s'en ensuyt infinies fautes. Donc les Chantres doivent prendre garde de chanter correctement les choses, qui sont escrittes selon l'entendement des compositeurs ; entonnant bien les voix, et les mettans en leur lieux ; s'efforçant de l'accommoder a la consonance ; et chanter selon la nature des parolles contenues en la composition de telle sorte que quand les parolles contiennent matières gayes, ilz doibvent chanter gayement et avec mouvementz gaillardz ; et quand elles contiennent matières meslées, changer de propos. Mais sur tout (affin que les paroles de la pièce de Musique soyent entendues), il se doibvent garder d'une faute qu'on trouve en plusieurs ; sçavoir est de ne changer les voyelles des parolles, comme de profferer *a* au lieu de *e*, et *i* au lieu de *o*, ou *u* [ou], au lieu des susdites ; ains les doivent profferer selon leur vraye prononciation. De vray c'est une chose honteuse et digne de nuls reprehentions, d'oüyr chanter aucunefois quelques lourdaux tant en chœurs et chapelles publicques, qu'en chambres privées ; profferer les parolles avec corruptions au lieu qu'ilz les debvroyent profferer clairement, promptement, sans aucune faute. Parquoy je dy si nous oyons quelques fois (par forme d'exemple) aucuns brailler (ie ne diray point chanter) ainsi que des corneilles avec des voix peu agreables ; et des gestes et maintiens tant contrefaictz qu'ilz ressemblent vrayement des singes, ou boufons, et profferer les parolles en cette maniere : *Aspra cara*, et *Salvagia et crada voglia*, au lieu qu'on debvroit dire : *Aspro core*, et *Selvaggio, e cruda voglia ;* hé,

qui est-ce qui ne riroit ? ains (pour mieux dire) qui n'entrerait en cholere ? ayant veu une chose tant contrefaicte et si laide ; le chantre donc ne doibt changer le son de la lettre ny pousser la voix avec impétuosité et fureur à guyse d'une beste ; mais doibt chanter d'une voix modérée et la proportionner avec celle des autres chantres, en telle sorte qu'il ne surmonte, et laisse oüyr les voix des autres ; ce qui feroit plustost oüyr bruit, qu'harmonie ; attendu qu'elle ne procedde d'ailleurs que de la température de plusieurs choses mises ensemble de telle sorte, que l'une ne surmonte l'autre. Les Chantres seront aussy advertis, qu'on chante autrement aux Églises et Chapelles publiques, et autrement en chambres privées ; car là, on chante à plaine voix ; avec discretion touttesfois, et en chambre on chante à voix plus basse et douce, sans faire aucun bruit. A raison de quoy chantant en telz lieux, ilz y procedderont avec jugement ; affin qu'ilz ne soyent avec raison blasmez. Davantage ils doivent observer, de ne chanter avec tels mouvementz du corps, ny avec telz gestes, qu'ilz facent rire ceux qui les regardent et escoutent ; comme font quelques-uns qui se remuent d'une façon si sotte, ainsy que font quelques joueurs d'instrumentz qu'ilz semblent dancer au son de leur voix. Mais si le compositeur et les chantres ensemble observent les choses qui appartiennent à leur office, et debvoir, sans doute toute piece de Musique sera plaisante, et harmonieuse, aux auditeurs. »

Nous terminerons ces extraits par un fragment du chapitre XXXVI et dernier du livre IV, dans lequel le vieux maître italien avait exposé les qualités requises pour pouvoir juger de la musique selon les sens et la raison : « De la fallace des sens et qu'on ne se doit pas seulement servir d'eux, pour faire jugement ; mais qu'on les doit accompagner de la raison. » Le Fort traduit ainsi qu'il suit le principal passage de ce chapitre curieux :

«... Combien que la science de la Musique aye eu son Origine du sens de l'oüye... encores que le son soit le propre sensible ou object de l'oüye ; ce n'est pas à dire pourtant qu'on doive donner cet office au sens de juger des sons et des voix seulement, ainsi nous la debvons toujours accompagner de la raison ; comme aussy ne faut pas donner tout le jugement à la raison, laissant le sens à part, d'autant que l'un sans l'autre pourra toujours estre cause d'erreur. Donc puisqu'il faut avoir parfaitte cognoissance des

choses de la Musique il ne suffira pas de s'en rapporter au sens encores que ce fust un homme de tres bon jugement. Mais faut tascher de trouver la cognoissance de tout, en sorte que la raison ne soit discordante du sens, ny le sens de la raison, et lors tout yra bien. Mais ainsy qu'à faire ce jugement es points de la science il faut que ces deux choses conviennent ensemble; ainsy est-il necessaire que celuy qui voudra juger de ce qui appartient à l'Art, aye deux choses; la premiere qu'il soit expert es choses de la science, sçavoir est en la Speculative, puis aussy en celles de l'art, qui consiste en la praticque. Et faut qu'il aye bonne oüye, et sache composer : car personne ne pourra jamais droitement juger de la chose qu'il ne cognoist point, ains est necessaire que ne la cognoissant point, il en juge mal. Parquoy ainsy qu'un qui est seulement docte en la partie de Medecine dicte Theorique, ne pourra jamais faire jugement parfaict d'une maladie s'il n'a mis la main à la pratique; ains poura toujours errer se confiant en la science; ainsy le musicien pratiquant sans Theorique, ou bien ayant la Speculative sans la pratique, pourra toujours errer et faire mauvais jugement des choses de la Musique. Par quoy comme ce seroit une chose sotte de se confier au medecin, qui n'auroit point l'une et l'autre des choses susdittes joinctes ensemble; ainsy seroit celuy bien lourd, qui se voudroit fier au jugement d'un qui auroit seulement la pratique ou seulement seroit addonné à la Theorique. J'ay voulu dire cecy d'autant qu'il s'en trouve de tant temeraires et presomptueux, qui n'ayans aucunes de ces parties veulent juger de ce qu'ils ne cognoissent point. Il y en a d'autres qui par leur mauvaise nature, pour montrer qu'ils ne sont pas ignorans, blasment tant les bonnes que les mauvaises pieces d'un chacun. Il y en a encores d'autres qui n'ayant ne jugement ne cognoissance suyvent ce qu'il plaist au vulgaire ignorant, et quelquefois font leur jugement à cause du nom, de la nation, du païs, de l'obligation qu'on a à quelques-uns, et de la personne, que [comme] si pour estre excellent et rare en une profession, cela consistoit au nom, à la nation, au païs, au service, à la personne, et aux autres choses semblables; je croy pour certain que peu de temps ne se passeroit qu'on ne dit à celuy la qu'il seroit un ignorant;... et pour donner quelque exemple sur ce sujet, il me souvient que lisant une fois au second livre du Courtisan du comte Baldassare Castillan j'ay trouvé que quelques vers ayans esté pre-

sentés en la court de la duchesse d'Urbain soubs le nom de Sannazare, tous les jugerent fort excellens et les louerent grandement, et après avoir sceu pour certain qu'ils n'estoyent siens mais composez d'un autre, soudain ils perdirent la reputation, et furent jugez moins que mediocres. Semblement j'ay trouvé qu'un Mottet chanté en la presence de la mesme Duchesse ne pleust et ne fut reputé au nombre des bonnes compositions jusques à ce qu'on eût sceu que la composition estoit de Josquin, homme de grande reputation. Mais pour montrer combien quelquefois peut la malignité et ignorance ensemble des hommes, il me vient maintenant en memoire ce que plusieurs fois j'ay ouy dire au tres excellent Adrian Williart luy estre arrivé. On chantoit à Rome en la chapelle du Pape presque toutes les festes de Nostre Dame ce Mottet à 6 voix : *Verbum bonum et suave*, sous le nom de Josquin, et estoit tenu pour une des belles compositions qu'on chantast de ce temps là ; luy nouvellement venu de Flandres en Italie au temps de Leon X^e^, se trouvant en ladite chapelle où on chantoit ce Mottet, et disant qu'il estoit sien comme il l'estoit à la vérité, la malice (ou bien je diray plus modestement) l'ignorance de ceux là valut tant, que jamais plus ils ne le voulurent chanter. Le Comte Baldassare en ce mesme livre adjouste un autre exemple, d'un qui beuvant tousjours d'un mesme vin disoit telle fois qu'il estoit tres bon, et quelques fois qu'il ne valoit rien pour ce qu'il avoit cette oppinion que c'estoient deux sortes de vin. Qu'un chacun voye maintenant que le jugement n'est pas donné à tous les hommes et qu'on apprenne de ne se precipiter point pour louer ou blasmer quelque chose tant en la Musique comme aussy en toute autre science et Art ; puisque à cause de tant d'occurrences et empeschements qui peuvent survenir à plusieurs choses dont on ne peut sçavoir les causes, le juger est chose fort difficille et perilleuse ; et ce d'autant plus qu'il se trouve des appetiz divers ; de sorte que ce qui plaist à l'un desplaist à l'autre. Et cestuy se délectant à une harmonie douce et suave, celuy là la voudra aucunement plus dure et plus aspre. Mais les Musiciens ne se doivent point desesperer pour ouyr telz jugements, encore qu'on ouist telles manieres de gens blasmer et dire tout mal de leurs compositions ; mais doivent prendre courage et se conforter parce que le nombre de ceux qui n'ont point de jugement est quasy infiny ; et qu'il s'en trouvent peu qui ne jugent dignes d'estre aux nombres des hommes

prudens et judicieux. On pourroit dire beaucoup de choses sur ce sujet. Mais pour ce que je m'apperçoy que j'en ay desormais dit plus que par aventure, il convient je rendray graces à Dieu tres large donnateur de tous biens. *Amen.* »

L'*Amen* final de Zarlino date de 1558. Ne semble-t-il pas qu'il puisse, sans produire un trop choquant anachronisme, être renouvelé en 1912 ?

Michel Brenet.

UN MÉLOMANE AU XVIIIe SIÈCLE

LE BARON DE BAGGE ET SON TEMPS

1718-1791

Les amateurs de concerts qui vivaient à Paris quelques années avant la Révolution ont toujours rangé parmi les grotesques de la musique le baron Charles-Ernest de Bagge. S'il nous est encore facile aujourd'hui de critiquer l'orgueil et les prétentions de cet amateur, nous comprenons moins bien d'autres railleries dont l'accablaient ses contemporains : c'est aux dépens de son talent de violoniste que la satire s'exerçait surtout. On a quelque peine à découvrir la véritable personnalité du baron de Bagge, parce qu'elle s'enveloppa de bonne heure des voiles de la légende : après la Révolution il apparut en Allemagne comme un personnage ridicule et presque mythique dont les travers et les aventures défrayaient, ainsi que la vie d'un baron de Münchhausen, les almanachs ou les recueils de facéties [1]. Sa figure subit encore à travers les contes d'Hoffmann sa plus singulière et géniale déformation [2].

Dans la seconde moitié du XIXe siècle ce fut autour de lui le silence presque complet, surtout en France, et le nom du baron ne reparut guère que ramené au jour par un de ceux qu'il appelait ses élèves : les Viotti ou les Kreutzer.

1. Cf. Ortlepp. *Bibliothek des Frohsinns* (nouv. série, t. II, Stuttgart, 1841). J'emprunterai beaucoup de renseignements à cette amusante compilation, citée par K. Storck : *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*. Oldenburg, 1911, in-4°. p. 61-64.

2. Bagge est mis en scène dans le conte intitulé : *Le conseiller Krespel, le violon de Crémone, le chant d'Antonia*, mais publié sans titre dans l'édition orinale. C'est le premier de la série : *Die Serapion's Brüder* (Berlin, 4 v. in-8, 1819-1821). Je cite l'édition Jouaust, 1883, t. I. Les indications d'Hoffmann sont précieuses, étant donnée sa compétence en matière musicale.

Dans les pages qui suivent nous essayerons à l'aide de documents inédits de retracer la vie du baron de Bagge, de le situer dans son milieu musical, dans cette curieuse génération d'artistes qui vivaient à Paris vers 1780, mêlant les audaces et les découvertes du talent aux erreurs d'un sentimentalisme artificiel. Par la protection constante qu'il a accordée à tous les musiciens de mérite, le nom de Bagge mérite de vivre après celui des grands Mécènes de la musique, les Crozat, les Carignan, les La Pouplinière, les Conti.

L'HOMME

La vie du baron de Bagge nous est peu connue avant la période parisienne et nous aimons à croire qu'elle ne fut guère remplie d'événements saillants[1]. Il était né en 1718 de Charles, baron de Bagge, seigneur héréditaire de Diensdorff, Seppen, Cronen, Baggenhof, gentilhomme de la chambre de la Princesse de Saxe-Gotha-Meiningen, et de dame Flora-Charlotte de Ferber. Les actes français portent la mention : « natif de Courlande » sans plus de précision. Assez orgueilleux de son rang, Bagge prétendait descendre d'un amiral suédois célèbre. Le titre de chambellan du roi de Prusse paraît être en tout cas postérieur à 1751, année où le baron dans son contrat de mariage, a la qualité de gentilhomme de la chambre de la princesse de Saxe-Gotha. Quelques propos tenus par lui vers la fin de sa vie indiquent qu'il voyagea pendant ses années de jeunesse et principalement en Italie où il fut sans doute élève de Tartini à Padoue ; ce que nous savons de son talent de violoniste est plus conforme à la manière italienne qu'à la manière allemande. Vers 1750, nous trouvons le baron de Bagge fixé définitivement a Paris[2]. Il ne devait plus quitter la France que pour de rares voyages.

C'est à Paris qu'il épousa en 1751 Joséphine Maudry, fille de Jacob Maudry, citoyen de Genève, conseiller de la Cour de Hesse-Cassel, et de Josine de Rancurel de Saint-Martin (1694-1767). La

1. En dehors des actes cités plus loin, voir : *Faits de la cause pour demoiselle Maudry contre messire Charles Ernest, baron de Bagge*, 1773. — *Moyens de la cause*, Paris, 1773, in-4°. 4° Fm 21123. — *Mémoire et consultation pour le baron et la baronne de Bagge*. 1777, in-4°. Ms. Joly de Fleury, 495, f° 355 (même factum aux archives de la Bastille). — *Mémoire et consultation pour la baronne de Bagge*, 1778, in-4°. Ms. Joly de Fleury, 495, f° 360.

2. En 1790, il se rappelait avoir entendu Geminiani jouer du violon lors de son dernier séjour à Paris, c'est-à-dire entre 1749 et 1755.

baronne de Bagge appartenait à une famille riche et fort honorable. Jacob Maudry, banquier, était fixé à Paris depuis 1719 ; il habitait alors rue du Jour où il mourut le 16 novembre 1762, laissant une succession de plus d'un million. Le contrat de mariage fut signé le 31 août 1751 [1] ; il nous donne des renseignements fort intéressants : la baronne de Bagge recevait une dot de 150.000 livres et un douaire de 75.000 livres, plus les diamants, joyaux, bijoux, habits, dentelles, linges, hardes de la valeur de 10.000 livres. Pour toutes les difficultés à venir, on s'en remettait aux édits et coutumes de Genève. Notons enfin cette clause importante : « Il a été convenu que le dit sieur de Bagge ne pourra obliger la dame sa femme à demeurer en Courlande. » A la signature du contrat assistaient le comte de Lose, ambassadeur de S. M. Polonaise, M. de Berkenroode ambassadeur de Hollande, M. de Van Marselis envoyé des États, M. J.-F. Sellon, ministre de la république de Genève et sa femme. Bagge était luthérien, M[elle] Maudry calviniste ; le mariage fut célébré le 5 septembre 1751 dans la chapelle de l'ambassade de Hollande à Paris [2] et les jeunes époux allèrent s'installer dans l'appartement du baron, rue des Deux-Écus, paroisse Saint-Eustache. Quelques années plus tard Bagge louait un luxueux hôtel rue de la Feuillade ; c'est là qu'il devait donner tous ses concerts et c'est là qu'il devait mourir en 1791.

Aucun document ne nous permet de fixer la physionomie du baron et de la baronne en 1751. Bagge devait être assez germanique d'allures ; sa signature est lourde, tout allemande avec ses lettres à moitié gothiques ; elle s'affinera pendant son séjour à Paris. La concorde régna peu de temps dans le ménage ; il y eut bientôt procès sur procès ; nous ne pouvons entrer dans le détail de ces chicanes qui mêlent aux griefs ordinaires des affaires d'argent fort compliquées. « La demoiselle Maudry, dit une consultation juridique, a vécu jusqu'en 1762 livrée aux rigueurs d'un père plein d'humeur, aux caprices, à l'indifférence, à l'injuste mépris d'un homme qui se disait son époux ».

La succession de Jacob Maudry provoqua de premières difficultés ;

1. Par devant M[e] Leverrier, notaire à Paris. Étude de M[e] Cottin, son successeur.

2. M[me] Maudry était de famille hollandaise. Elle avait épousé Jacob Maudry à Cassel en 1727.

malgré l'importance de l'héritage, le baron de Bagge n'accorda à sa femme que 6.000 livres de revenu. D'autre part le baron était resté bon protestant, tandis que sa femme subissait de plus en plus des influences catholiques. Un nouveau conflit éclata en 1767 à la mort de Mme Maudry; à cette date la baronne de Bagge semble déjà vivre séparée de son mari, puisqu'elle habite une chambre dans l'appartement que sa mère avait loué aux anciennes eaux de Passy[1] où elle espérait rétablir sa santé. Par un testament antérieur, Mme Maudry avait légué à sa fille 45.000 livres; le baron se présenta pour réclamer tous les biens dont héritait sa femme qui fit naturellement opposition. Quelques mois plus tard la baronne se convertit au catholicisme et alla vivre chez les dames du Saint-Sacrement où Bagge vint lui rendre visite de temps en temps ; poussée par quelques prêtres habiles, elle voulut faire annuler son mariage, sous prétexte qu'il avait été célébré dans des formes illégales. Un long procès s'engagea ; la cause fut portée de l'Officialité de Paris au Conseil du Roi, puis au Parlement en 1773; l'arrêt final prononça que Melle Maudry était légalement l'épouse du baron. Mais la lutte restait engagée sur des questions d'argent et Bagge finit par perdre le dernier procès. Lorsque son avocat vint lui annoncer cette fâcheuse nouvelle, Bagge répétait en présence de plusieurs musiciens un solo de sa composition qu'il pensait jouer à son concert. L'avocat lui déclare qu'il est condamné aux dépens. « Là, s'écrie le baron, voyez-vous ce que vous faites? Je viens de me tromper; Messieurs, si vous le permettez, je recommence le solo. » Et c'est tout ce qu'on en put tirer ce jour-là[2].

Débarrassé de sa femme, Bagge se consacra uniquement à la musique; en 1778, il fit en Angleterre un voyage de plusieurs mois; nous ne connaissons pas ses autres déplacements. Vers 1780, sa renommée était devenue à peu près universelle à Paris et à l'étranger, tant pour ses prétentions ridicules que pour sa générosité à l'égard des artistes ; c'est le moment où les satires et les comédies s'acharnent après lui; sa physionomie nous est alors familière grâce à un très beau dessin de C.-N. Cochin[3] (1781). Il est vu de

1. Arch. nat. Y. 11008. Scellés du 24 novembre 1767. Les derniers pavillons des anciennes eaux de Passy ont été démolis en juin 1911.

2. *Allgem. Musik. Zeitung*, III, 1800-1801, p. 840-842.

3. S. C. Miger sculp. Cab. des estampes. N2. 2 États.

profil, la figure tournée vers la droite; le nez long, crochu commande un double menton ; la lèvre supérieure avance dans une moue un peu dédaigneuse; l'ensemble ne manque ni d'intelligence, ni d'esprit.

Il dut exister d'autres portraits de Bagge; les Mémoires secrets nous disent à la date du 20 février 1782[1] que « Bagge vient tout récemment de se faire peindre, un violon à la main, comme un ménétrier, regardant cet instrument pour son plus digne attribut. Un plaisant lui a offert très sérieusement le quatrain suivant à inscrire aubas et son amour-propre le lui a fait adopter, quoiqu'il soit facile de juger que ce n'est qu'un persiflage complet :

Du Dieu de l'Harmonie admirateur fidèle,
Son zèle impétueux ne pouvait s'arrêter ;
Dans l'art du violon il n'eut point de modèle
Et personne jamais n'osera l'imiter. »

Enfin il serait bien étonnant qu'une figure aussi piquante n'eût pas tenté le crayon des caricaturistes, mais on sait combien les dessins et gravures de ce genre sont éparpillés et difficiles à découvrir.

Un de ses élèves en 1790 le dépeint comme un homme d'allure distinguée, de taille moyenne, le plus souvent vêtu d'un habit de gala tout bigarré, coupé à l'ancienne mode. « On lisait sur sa figure l'expression d'une cordiale bienveillance, pendant que dans ses yeux brillait cette étincelle qui montre souvent un artiste véritablement inspiré ». Il n'est pas indifférent de rappeler ici la description d'Hoffmann où éclate une admirable fantaisie : « Je vis s'avancer, conduit par deux hommes en deuil, le conseiller Krespel qui faisait mille contorsions pour leur échapper. Il avait comme d'habitude son habit gris si singulièrement coupé et de son petit chapeau à trois cornes qu'il portait martialement sur l'oreille, pendait un lambeau de crêpe qui flottait à l'aventure. Il avait attaché autour de ses reins un noir ceinturon d'épée; mais au lieu de rapière, il y avait passé un long archet de violon. »

En 1790, le baron de Bagge fit un grand voyage en Allemagne, il séjourna assez longtemps à Berlin où il eut la joie de connaître et

1. Éd. de 1783, t. XX. — (Marpurg) Metaphrastes *Legende einiger Musikheiligen*. Cologne 1786, in-8°, p. 278.

l'illusion de former d'excellents violonistes; il revint par Spa où il s'arrêta pour prendre les eaux; c'est là que le flûtiste aveugle, Dulon, fit sa connaissance. Il mourut à Paris peu de temps après son retour le 24 mars 1791; la chronique prétend qu'il fut empoisonné par sa maîtresse; nous avons peu de témoignages pour contrôler cette assertion; mais au cas où l'âge respectable du baron ne l'eût pas mis à l'abri des orages, son acte de décès viendrait nous préciser les causes de sa mort[1].

« Du Registre des inhumations faites au cimetière des étrangers établi à Paris par arrêt du conseil du 20 juillet 1720 a été extrait ce qui suit: Cejourd'hui 28 mars 1791 à 9 heures du soir a été inhumé au cimetière des étrangers à Paris, Charles-Ernest, baron de Bagge, natif de Courlande, chambellan du roi de Prusse décédé jeudi dernier 24 de ce mois en son hôtel rue de la Feuillade des suites d'une fluxion de poitrine, âgé d'environ 73 ans, dans les sentiments de la religion luthérienne, en l'exécution de l'ordonnance du tribunal du deuxième arrondissement du département de Paris, rendue sur le réquisitoire de Monsieur l'accusateur public, la dite inhumation faite en présence de nous P.-F Simonneau commissaire du roi en cette partie, et commissaire de police de la section du Ponceau et celle de M. Alphonse Droullin, ci-devant marquis de Ménilgloise demeurant à Paris, rue Croix de la Bretonnerie, et celle de M. Ph.-P.-J. Mutel de Lille, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis demeurant à Paris rue Saintonge, et celle de M. Pierre Gravier demeurant à Paris rue Beautreillis et celle de M. P.-L. Motins avocat au ci-devant Parlement, demeurant à Paris rue des Fossés Montmartre et en celle de M. Chrétien-Charles Gambs, aumônier de l'ambassade de Suède demeurant à Paris rue du Bac, qui ont signé avec nous. »

En sa double qualité de luthérien et d'étranger, le baron de Bagge fut inhumé au cimetière de la rue Grange-aux-Belles. La disparition de l'inventaire après décès[2] ne nous permet malheureusement pas de connaître les détails de son existence, ni l'état de sa fortune. S'il est vrai qu'il dépensait pour la musique et les concerts

1. Archives de la Seine, Reconst. de l'état civil. Il nous paraît utile de reproduire l'acte intégralement.

2. Les scellés après décès sont postérieurs au dépôt des Archives et ont par conséquent disparu en 1871; quant à l'inventaire terminé le 12 avril 1791, il n'a pu être retrouvé dans les minutes de Me Girardin.

50.000 livres par an — les trois quarts de ses revenus, disent les Mémoires secrets, — ses ressources devaient être considérables. Il ne laissait pas d'héritiers directs; Girardin, notaire, comparaît « tant pour l'absence de dame Joséphine Maudry, veuve du baron de Bagge que pour celle de mesdemoiselles, sœurs et nièce de mondit sieur de Bagge demeurant à Dantzig en Pologne ». Sa veuve réclame son douaire de 75.000 livres et pour les héritiers collatéraux une rente perpétuelle de 200 livres sur la Compagnie des Indes, « lesquels avantages et biens ci-dessus désignés sont les seuls délaissés par mondit feu Sr baron de Bagge susceptibles d'être déclarés en ce bureau [1]. »

Qu'advint-il du mobilier, de la magnifique collection d'instruments de musique, c'est ce que nous ne pouvons savoir; le baron mourait à une époque de troubles où les affaires privées comptaient peu au regard des dangers publics; il est probable que tous ces souvenirs s'éparpillèrent au vent.

Ce fut donc une vie longue et calme, sans malheur comme sans joies excessives et que seul vint illuminer l'amour passionné de la musique; nous connaissons trop peu jusqu'ici l'existence privée du baron pour esquisser son caractère : c'est en le plaçant au milieu de ses amis et de ses élèves que nous verrons peu à peu se révéler à nous la générosité de ses sentiments, comme aussi l'étroitesse de son intelligence [2].

L'ARTISTE

Le baron de Bagge fut à la fois un compositeur, un virtuose, un esthète et un professeur. A-t-il mérité sous quelques-uns de ces aspects de passer à la postérité? C'est ce que nous essayerons de voir; il s'agit moins de discuter les mérites d'un homme que de comprendre ce qu'il doit à ses contemporains et ce qu'il a pu faire pour eux.

Nous ne savons si la musique fut déjà pour lui une passion de jeunesse et il ne nous est rien parvenu de ses premiers essais. Il paraît

1. Archives de la Seine. Déclarations de successions, Reg. 1716, fo 12 vo (23 sept. 1791)

2. Nous savons par les contemporains que sa mort laissa de très vifs regrets

s'être livré à la composition et surtout à la musique instrumentale dans les dernières années de sa vie. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des œuvres que renferme la bibliothèque royale de Berlin[1]; il ne sera question que des compositions appartenant à la période parisienne, les plus anciennes en date selon toute apparence.

Je ne connais pas la date précise de l'op. I :

Six | quatuors | concertants | pour deux violons alto et basse | composées | par M. le baron | de Bagge | chambellan de Sa Majesté | le roi de Prusse | Œuvre Ier | à Paris | gravées par Richomme | a. p. d. R. S. d. in-f°[2].

Le terme de concertants appliqué à des quatuors ou à des symphonies n'apparaît guère avant 1770. La facture de ces quatuors montre des connaissances musicales assez approfondies, mais l'inspiration ne sort pas d'une honnête médiocrité. On est frappé avant tout par l'influence qu'y exerce la musique étrangère et par le développement donné au style sentimental. Le premier quatuor se termine par une polonaise, les autres par ces rondos presto ou allegretto qui devaient rester la formule finale de l'époque. Quant au style de sentiment, il consiste au fond dans la répétition et l'exagération des manières de Mannheim. On sait quel abus la musique française a fait de la « Seufzer manier » depuis 1755; Gossec surtout qui avait été directement en contact avec les grands créateurs a beaucoup contribué à populariser ce genre d'écriture. On en trouvera des exemples typiques dans le début du 6° Quatuor de Bagge (allegro non troppo en *la majeur*). Le début du deuxième quatuor rappelle avec ses notes tenues le style de Jean Stamitz.

All° *p*

Enfin il faut reconnaître à Bagge le don de la mélodie facile et

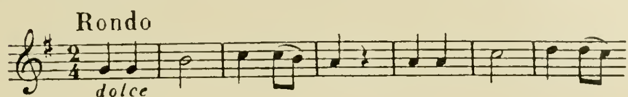
1. 1 Symphonie en *ré*, 1788 ; 1 concerto en *ut*, 1790 : 1 symphonie en *si* ♭ ; deux symphonies (concertos) en *sol*, 1789 et 1790. — 2 quatuors et quatre quintettes composés par Bagge en collaboration, dit-on, avec Fiorillo. — 1 cantate à Frédéric Guillaume II sur son avènement au trône. — Airs de Marlborough variés pour clavecin et violon. — Cf. *Catal. de la Bibl. royale*, par Thouret, 1895, gr. in-8°, p. 12. — Eitner : I, 302.

2. Bibl. nat. Vm^7 1323. Fétis donne la date de 1773 qui paraît un peu prématurée, comme on le verra plus loin.

parfois agréable; il devait être de ceux qui, avec J.-J. Rousseau défendaient l'emploi tant décrié des Rosalies [1].

Quatuor V





On trouvera plus loin la romance cantabile du premier quatuor qui nous paraît être un exemple typique de ce style sentimental français sur lequel M. Schering n'a pas assez insisté [2].

Au début la phrase est aimable et facile ; le passage en *ut mineur* appartient à ce genre noble et pompeux qui se prolonge assez tard, puisque Beethoven en marque encore quelque souvenir dans la Sonate Pathétique. Le récitatif qui suit rappelle étrangement la déclamation de Gluck, jusque dans les deux accords qui le rythment avec énergie, puis une transition chromatique, d'ailleurs assez faible, ramène au motif principal.

Si l'on voulait suivre le développement de ce style sentimental, il ne faudrait pas se borner au seul domaine de la musique, mais considérer l'influence de la littérature et de la peinture en un siècle où tous les arts sont liés étroitement. La romance du baron de Bagge a peut-être été écrite l'année même où Gœthe publiait son *Werther;* à la noble sécheresse de Rameau succédait un style nouveau dont la petitesse se colore de mille nuances. Quand on note les habitudes et les goûts de l'époque, si artificiels sous leur grand air de sincérité, on se rend compte que la musique est tout à fait l'art d'agrément; elle n'apparaît point avec l'auréole dont nous l'entourons

1. Le style des mélodies de Bagge est souvent voisin des airs fort simples du *Devin du village;* mais les contemporains n'ont pas cité Rousseau parmi les commensaux du baron. Les manuscrits autographes de Rousseau à la Bib. nat. renferment cette note accompagnant le premier air à deux clarinettes, composé pour le marquis de Beffroi : « Je ne pense pas, comme les compositeurs français, que les Rosalies soient toujours des fautes. Ce sont au contraire de véritables beautés, quand on les employe à propos et qu'on en use sobrement. Mais on se moque avec raison des esprits stériles qui, ne sachant ni phraser, ni varier leurs modulations, prodiguent celle-là sans ménagement et sans choix. »

2. A. Schering. *Geschichte des Instrumental konzerts*, Leipzig, 1905, in-8°, p. 168 et suiv.

aujourd'hui, avec le respect mêlé de mystère dont nous lui dédions l'hommage; au contraire, les mille bibelots du règne de Louis XVI, ces coffrets de porcelaine de Saxe où s'inscrit une polonaise, une contredanse ou une waltz, ces boîtes à musique cachées dans les endroits les plus bizarres qui nous égrénent tout à coup les tendres ariettes de Monsigny et de Grétry, tout nous révèle une conception de la musique qui ne disparut guère avant le romantisme et dont le caractère fait d'attendrissement factice ou de grandeur surannée se reflète dans le style même des romances ou des quatuors.

L'œuvre la plus connue du baron de Bagge est certainement le Concerto de violon en *ut majeur* dédié au prince royal de Prusse. Si nous manquions de renseignements sur l'exécution des quatuors, nous avons des détails forts précis sur le concerto et son histoire; le titre est ainsi conçu :

Concerto | de violon à plusieurs instruments | dédié | à S. A. R. | Monseigneur le prince de Prusse | composé | par le baron de Bagge | à Paris | S. d. in-f° [1].

Le *Mercure de France* l'annonce dans les termes suivants :

« Il y a peu de productions en ce genre qui méritent d'être distinguées autant que celle-ci. Le nom de l'auteur que tous les musiciens de l'Europe révèrent promet seul une composition originale et piquante remplie de ces traits hardis qui décèlent l'inspiration la plus vive et l'exécution la plus brillante [2]. »

Le concerto est-il à la hauteur de ces éloges : c'est ce dont on peut douter. Dès les premières mesures de l'allegro on est frappé de de la grande analogie qu'il présente avec le début de la symphonie dite Jupiter de Mozart. Mais la symphonie en *ut majeur* est postérieure de quelques années et comme on ne peut raisonnablement admettre que Mozart se soit inspiré du concerto de Bagge, il faut plutôt conclure à quelque coïncidence singulière, mais fort admissible dans une tonalité aussi courante [3].

1. Bibl. nat. Vm⁷· 1715 sans numéro d'œuvre (la Bibl. du Conservatoire ne renferme pas d'œuvres de Bagge). Un beau frontispice dessiné par C.-N. Cochin et gravé par L. Legrand : les initiales F. G. au milieu d'attributs guerriers; plus bas des groupes symbolisant la peinture, la musique et les arts. « Monseigneur, dit la préface, toute l'Europe admire vos talents guerriers, votre goût pour les arts et les sciences, moi je pense de même en mettant à vos pieds ce faible ouvrage: je suis avec le plus profond respect, etc. »

2. *Mercure*, janvier 1782, p. 189-190. *Almanach mus. de* 1783, p. 178.

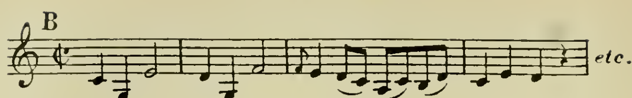
All° mod^to.
Corn 1°
Corn 2°
Soli
Ob. 1°
Ob. 2°
V°
V° 1°
V° 2°
Va 1a
Va 2a
B.

MOZART Symphonie en ut majeur

L'allegro est construit sur deux thèmes A et B qui reparaissent l'un et l'autre très fréquemment :

A

3. Le concerto de Bagge a dû être composé en 1780 ou 1781. La symphonie de Mozart est datée du 10 août 1788 à Vienne (Köchel. *Catal. thém.*, 1905, n° 551).



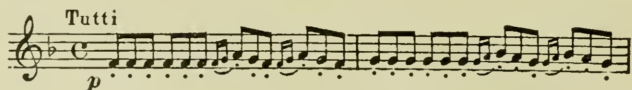
La fin du premier mouvement rappelle beaucoup certains motifs des premiers quatuors de Haydn, par exemple cette phrase de l'op. 33,2



Partout des rythmes connus, sans originalité et un abus perpétuel du « Seufzer ». Le second mouvement, récitatif andante, est tout à fait dans le style dramatique de Gluck. Le troisième mouvement est la Cavatine classique : adagio cantabile en *fa majeur*, mais d'une inspiration creuse, bien inférieure à certains passages de sentiment que nous avons déjà notés dans les quatuors de Bagge. Un rondoletto sert de transition vers un rondo du style da Caccia qui termine le concerto d'une façon assez banale :



Les remarques que suggère l'orchestration sont du même genre : rien de saillant ni en bien, ni en mal. Tout cela est d'un élève et non d'un maître, malgré les prétentions de l'auteur. Les contemporains d'ailleurs s'accordent à reconnaître que les concertos de Bagge se composaient de morceaux taillés à droite et à gauche : si le premier mouvement marquait plus l'influence allemande, l'Italie se retrouve dans le deuxième avec des phrases comme celle-ci qui appartient à l'école de Corelli et de Vivaldi :



Notons enfin que tous les solos sont des passages de sentiment, empreints d'une sorte de « stimmung » trop déclamatoire ; et ceci nous est une indication précieuse pour le caractère et les goûts du baron de Bagge.

L'auteur publia l'année suivante un second concerto de violon à

plusieurs instruments dédié à la princesse de Prusse. L'analyse musicale de cette œuvre ne nous apprendrait rien de plus, mais l'histoire même de l'exécution est intéressante. Le concerto parut au commencement de 1783 avec une gravure de Cochin. Le *Mercure de France* en annonçait ainsi la publication : « Les productions de cet amateur si connu par son goût pour la musique et l'accueil honorable qu'il fait à tous les artistes méritent d'être distinguées. Le deuxième concerto ainsi que celui que nous annonçâmes l'année dernière, plaira à ceux qui dans les compositions nouvelles aiment qu'on sorte des routes battues et qu'on joigne à la nouveauté des idées un style brillant et animé. Le frontispice de ce concerto est orné d'une gravure dont le dessin est de M. Cochin et qui seule mériterait d'être recherchée. Le portrait en médaillon de l'auguste princesse à laquelle ce concerto est dédié, en fait le principal ornement, puisqu'il a le mérite d'une grande ressemblance. On nous saura gré de copier les vers qui l'accompagnent : ils font connaître le sujet de cette agréable production :

L'objet qui frappe tes regards
Que les grâces, l'éclat et la gloire environnent
A couronné les talents et les arts :
Les arts et les talents à leur tour le couronnent[1]. »

Ce concerto avait déjà été exécuté dans les salons de la rue La Feuillade. Quelques mois plus tard le jeune Kreutzer le faisait entendre aux Tuileries. M. Hardy a suffisamment indiqué les rapports de Bagge et de Kreutzer à cette époque pour qu'il soit inutile d'y revenir[2]. D'après les Mémoires secrets, les organisateurs du concert n'avaient pas voulu affliger par un refus l'amour-propre de Bagge qui tenait à faire entendre son concerto en public, mais les auditeurs se vengèrent en l'accablant d'applaudissements aussi enthousiastes qu'ironiques. L'œuvre nouvelle avait pris place dans un concert donné au bénéfice de Mme Mara que l'on avait souvent entendue chez Bagge et qui chantait en public pour la dernière fois : il n'est pas sans intérêt de rappeler le programme ainsi composé :

1. Cf. *Mémoires secrets*, 25 juin 1783, tome XXI.
2. J. Hardy. *Rodolphe Kreutzer*, 1910, 8°, p. 26-29.

Symphonie	Haydn.
Air italien (Mme Mara).	Pugnani.
Rondeau (Amantini).	Sarti.
Concerto pour violon (Kreutzer)	Bagge.
Duo (Mmes Saint-Huberti et Mara).	Anfossi.
Concerto de clarinette (Michel).	?
Scène française (Mme Mara)	?
Terzetto (Mmes Saint-Huberti et Mara, Amantini)	Paesiello.

On voit que le nom de Bagge se trouvait en excellente compagnie[1].

*
* *

Ce ne fut guère dans les œuvres musicales du baron que les contemporains trouvèrent matière à exciter leur verve, mais en ce qui concerne son talent de violoniste tous les témoignages se trouvent d'accord et il nous faut bien abonder dans ce sens, bien que nous ne sachions pas d'une façon précise quels étaient les défauts de Bagge à qui ne manquèrent pourtant ni les bons professeurs, ni les bons exemples. D'après une anecdote des plus connues, Joseph II, après avoir entendu Bagge lui jouer un concerto de sa façon, se serait écrié : « Mon cher baron, je n'ai jamais entendu jouer comme vous! » Sur quoi le baron se rengorgea, tout heureux de ce qu'il prenait pour un compliment. « Jamais, dit un article nécrologique, jamais baron n'a fait de plus terribles grimaces que celui-ci, aussitôt qu'il prenait son violon et saisissait son archet. Son visage, ses muscles, tout son corps étaient dans la contraction la plus pénible et quand il s'animait en jouant, on entendait des sons qui pouvaient se comparer aux plaintes d'un chat. Il ne donnait jamais un concert sans gratter un solo de violon; et il était dangereux d'en rire, parce qu'il jetait aussitôt feu et flammes et mettait le fâcheux à la porte[2]. »

En 1785 le flûtiste Dulon fit à Strasbourg la connaissance de Danner qui était rentré récemment de Paris où il avait reçu des leçons du baron. Danner exécuta à la manière de son maître un con-

1. *Journal de Paris*, lundi 2 juin 1783, p. 642.

M. Schering a analysé rapidement le concerto en *ut* de la Bibl. royale de Berlin (manuscrit 183, daté de 1790). La cavatine et les passages de sentiment se placent au milieu de l'œuvre.

2. *Allg. musik. Zeitung*, III, 840-842.

certo de violon qui était fait de morceaux empruntés à vingt autres [1]. Quelques années plus tard Dulon rencontra à Spa le baron lui-même, entouré d'une cour de flatteurs et il ne put s'empêcher de rire en constatant la parfaite analogie entre le portrait de Danner et l'original. Quand il apprend plus tard la mort du baron, il souhaite que les sons discordants de son violon n'aillent point aux Champs Élysées troubler la paix des bienheureux.

Tout cela est un peu vague; heureusement Schilling donne quelques indications plus précises [2]. Bagge, dit-il, n'avait aucune fermeté d'exécution, mais il ne faisait que glisser avec un seul et même doigt du haut en bas des cordes. Un de ses élèves de Berlin en 1790 nous donne d'autres renseignements : le baron se piquait de tenir son archet à la façon de Tartini : « Ménagez votre archet, ménagez votre archet, disait-il; l'archet est pour le violoniste ce que le souffle est pour le chanteur. » Suivant ces préceptes il donnait de longs coups d'archet en enflant le son du pianissimo le plus mourant au fortissimo le plus effroyable; puis il promenait sur les cordes son archet tremblant avec des sifflements et des miaulements horribles. « Là-dessus il levait les yeux au ciel comme plongé dans une extase bienheureuse et quand il cessait enfin de promener son archet, ses yeux brillaient et il disait avec une profonde émotion : « Voilà le ton, voilà le ton [3]. »

Enfin le baron, soucieux avant tout de l'expression sentimentale abusait du tremolo et du vibrato. On ne peut se défendre de quelque tristesse, en pensant à la profonde sincérité de cet homme, connaisseur de premier ordre, mais incapable de distinguer ses fausses notes, rempli d'illusions qu'un entourage complaisant encourageait sans cesse et ému jusqu'aux larmes par ses propres dissonances.

Le baron de Bagge ne se contentait pas d'être un musicien convaincu : il voulait encore faire partager ses convictions aux autres; son ambition fut toute sa vie de passer pour un professeur et d'en

1. « *Dulon's des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen...* » Edition C.-M. Wieland, Stuttgart, 1800-1801, 8°, tome II, 127. 370.

2. *Universal Lexicon der Tonkunst*, Stuttg. 1835. in-8°, tome I, 397-398.

3. Exagérations à part. tout cela est judicieux et absolument conforme à l'enseignement de Tartini. Cf. la lettre de Tartini servant de leçon importante à ceux qui jouent du violon (5 mai 1760) Fayolle : *Notices sur Corelli, Tartini*, etc... Paris, 1810, in-8° p. 17-31. Sur l'esthétique de Tartini et son genre pathétique, cf. d'Escherny : *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*, Paris, 1811, in-8°, II, 341.

remontrer aux plus grands artistes; c'était lui faire injure que le traiter en amateur. Il donna des leçons à Viotti à qui il offrit un logement dans sa maison et le jeune Kreutzer reçut son enseignement. On a déjà raconté bien des fois comment Bagge payait ses élèves pour le plaisir d'en avoir et pour la gloire de former école; certes le trait est assez rare dans l'histoire de la musique et même dans l'histoire des mœurs pour qu'il vaille la peine d'être noté. Partout où il passait, le baron se disait surchargé de besogne et incapable de disposer d'une heure. A Berlin il ne peut recevoir un élève qu'entre midi et une heure, lui donne sa première leçon, et après lui avoir offert un verre de Madère avec des biscuits, il le renvoie en lui glissant dans la main un ducat de Hollande soigneusement enveloppé dans un morceau de papier. Il ne fallait point s'en étonner: le baron était persuadé que les honoraires devaient croître avec le talent et qu'un débutant n'avait droit qu'à un ducat; on arrivait ensuite à recevoir deux ducats: heureux ceux dont la leçon se payait un louis! Bagge était d'ailleurs très généreux et tenait table ouverte pour ses élèves et ses amis. N'est-il pas naturel qu'avec ce régime il ait rencontré les uns et trouvé les autres?

Si l'on s'en rapporte à Bagge lui-même, le nombre de ses élèves fut considérable et il se faisait gloire en entendant un nom illustre de déclarer: Je lui ai donné des leçons. Sur la fin de sa vie il se plaisait devant ses interlocuteurs étonnés à passer en revue tous les grands violonistes du siècle, en rappelant avec satisfaction ce que chacun d'eux lui devait. Aucun nom n'échappait à la critique. C'est par exemple Geminiani qui jouait comme un somnambule, sans style, sans tenue, abusant d'un perpétuel « tempo rubato ». « Je lui jouai mes sonates, disait le baron; il comprit ses fautes et me demanda des leçons, ce à quoi je me prêtai volontiers. Mais il était trop plongé dans sa méthode, il avait trop vieilli dans ses erreurs pour améliorer son jeu. » — C'est Charles Stamitz qui prétendait faire merveille sur son violon. « Lorsque je lui eus ouvert l'intelligence, il envoya bien vite promener son violon pour prendre l'alto et la viole d'amour. Il s'en trouva bien et arriva à jouer d'une façon fort passable[1]. »

1. Ortlepp. *Op. cit.* Le baron de Bagge semble avoir eu des rapports très suivis avec tous les Stamitz. Il dut faire la connaissance de Jean Stamitz vers 1755, pendant le séjour du grand musicien chez La Pouplinière. On trouve une indication

Cet enseignement auquel le baron prétendait se consacrer n'était pas dirigé au hasard. Nous connaissons ses intentions : il s'agissait de fonder une nouvelle école de violon, supérieure à celles des Corelli, des Vivaldi, des Pugnani. Lorsque Bagge crut en avoir suffisamment jeté les bases à Paris avec les Viotti, les Kreutzer, il partit pour Berlin où il pensait constituer un nouveau groupe de néophytes. Cette école devait être placée sous le patronage de Tartini, le dieu du violon. Si Bagge avait vécu jusqu'aux premières années du xixe siècle, il aurait assisté au magnifique développement de l'école française ; il s'en serait arrogé l'orgueilleux titre de fondateur, mais nous pourrons nous demander plus tard s'il n'aurait pas eu quelque raison de revendiquer un honneur pareil.

Compositeur médiocre et fâcheux virtuose, le baron de Bagge semblait tout désigné pour méconnaître la vraie musique et passer à côté des œuvres de valeur. Il n'en est rien : c'était au contraire un connaiseur très fin, toujours avide de nouveauté, aussi clairvoyant pour la musique d'autrui qu'aveugle à l'égard de la sienne. A partir de 1770 ses concerts deviennent les plus beaux et les plus courus de Paris : « Le baron de Bagge tient tous les vendredis en son hôtel pendant l'hiver un des plus beaux concerts particuliers de cette capitale. Il s'y fait un plaisir d'admettre tous les virtuoses étrangers et amateurs qui désirent débuter en cette capitale ou s'y faire connaître par leurs talents [1]. »

Après 1780 la renommée du salon de Bagge fut un peu compromise par celle du comte d'Albaret qui donnait de forts beaux concerts dans son hôtel de la rue des Martyrs [2]. Il est assez singulier que Mme d'Oberkirch ne mentionne pas le baron de Bagge parmi les grands amateurs de musique qu'elle eut l'occasion de fréquenter

intéressante dans ce passage d'Hoffmann : « En ouvrant le papier, j'y trouvai un petit fragment de quinte d'une ligne de longueur; sur le papier se trouvaient ces mots : morceau de la quinte dont se servait pour son violon le célèbre Stamitz dans le dernier concert qu'il donna avant sa mort. » (Il s'agit d'un cadeau fait par le conseiller Krespel). Ce fut Antoine Stamitz qui présenta à Bagge le jeune Kreutzer.

1. *Tablettes de renommée des musiciens*, Paris, 1785, in-8°.

2. Le comte d'Albaret avait à son service les frères Rousseau, deux musiciens de talent qui jouèrent parfois rue de la Feuillade; l'aîné était violoniste, le second violoncelliste. Ils composaient ensemble et publièrent comme op. 1 (avec la collaboration de Le Jeune) 4 trios d'airs connus dialogués et variés pour 2 violons et basse, dédiés au comte d'Albaret (Vm7 1165); comme op. 2, 4 trios du même genre dédiés au duc de Chabot (Vm7 1166).

en 1784. Elle donne au contraire de grands détails sur le comte d'Albaret, « un Piémontais fort riche qui avait des musiciens à lui, demeurant chez lui, ne sortant jamais sans sa permission... On citait sa maison à juste titre pour la plus gaie, la plus amusante peut-être de la ville »[1].

Quoi qu'il en soit, le concert de Bagge, moins brillant, et sans doute plus ennuyeux garda jusqu'au bout sa réputation, les Mémoires secrets en parlent en termes élogieux en 1782 : « Il ne vient point de virtuose à Paris qu'il ne veuille voir et entendre à quelque prix que ce soit. C'est ordinairement chez lui qu'on débute avant de paraître au Concert spirituel.... » Il est question plus loin de la « magnificence de son spectacle plus renommé encore pour la musique instrumentale que pour la musique vocale[2] ».

Comme Frédéric à Sans-Souci, le maître du lieu imposait à chaque séance un concerto de violon. La musique vocale trouvait pourtant sa place ; on entendait des œuvres de circonstance comme la *Cantate à M. le baron de Bagge pour le jour de sa fête*, composée par Chardini sur des paroles de Moline[3].

Nous aimerions savoir quelle place tenait le théâtre dans les goûts musicaux de Bagge. Sa préférence pour la musique expressive devait le tourner du côté de Gluck, Allemand comme lui ; et les musiciens qui l'entouraient étaient capables eux-mêmes de le jeter dans la querelle où ils avaient pris part ; mais sur ce terrain nous sommes réduits jusqu'ici à des conjectures. Aussi bien la musique de chambre prenait-elle presque toute la place dans ces concerts et c'est à elle seule que s'attachèrent les souvenirs contemporains.

Pendant son séjour en Allemagne, Bagge continua d'inviter des musiciens : aux eaux de Spa il y avait réunion chez lui toutes les

1. *Mémoires*. 1853, in-16, t. II, 66 et suiv.

2. Tome XX. 20 février 1782.

3. Catalogue de Boisgelou, Vm 1263. L'instrumentation comprenait le quatuor, les hautbois et les cors. Il faut regretter la disparition de cet ouvrage qui eut été essentiel pour donner le ton du concert et la mesure des flatteries dont on accablait Bagge. Chardini de l'Académie royale de musique était, en 1782, basse taille au Concert spirituel. Il a donné comme op. I la *Ruse d'Amour ou l'Épreuve*, comédie en 1 acte mêlée d'ariettes (25 août 1785) comme op. II, le *Pouvoir de la Nature ou la suite de la Ruse d'Amour* (2 actes).

Le baron de Bagge mit en rapport Moline et Chardini avec Kreutzer. « Le 7 avril 1787, Chardini chanta une ode sur la mort du prince Maximilien-Léopold, duc de Brunswick, paroles de Moline, musique de Kreutzer ». Hardy. *Op. cit.*, p. 43.

après-midi et la société la plus distinguée s'y donnait rendez-vous. A Berlin il se fait envoyer toutes les nouveautés, par exemple les derniers quatuors de Haydn que ses musiciens lui jouent tous les soirs : « Le baron était assis et écoutait les yeux fermés. Puis il sautait en l'air, s'approchait des musiciens, regardait leur partie en fronçant le sourcil, et retournait doucement à sa place, s'asseyait sur sa chaise, appuyait la tête sur sa main. « Halte. cria-t-il tout à coup à un passage de sentiment dans un adagio. Halte, au nom des dieux, c'était un chant à la Tartini, mais vous ne l'avez pas compris. Encore une fois, je vous prie. » Les artistes reprirent en souriant le passage et le baron soupirait et pleurait comme un enfant. Le quatuor fini, Bagge déclara : « Un homme divin, ce Haydn, il sait rendre les sentiments, mais il ne comprend pas du tout l'écriture du violon. Peut-être ne le désire-t-il pas, car s'il écrivait dans la seule vraie manière, comme Tartini, vous ne pourriez pas le jouer ! ».

Une pareille attitude à l'époque de Louis XVI pourrait sembler factice, s'il ne s'agissait d'un homme profondément convaincu, même dans ses pires erreurs. Le baron avait du reste l'enthousiasme facile et d'aucuns racontent qu'il pleurait en entendant sa propre musique.

Toutes ces œuvres étaient exécutées sur des instruments de premier ordre. Bagge passait avec raison pour un des plus riches collectionneurs de son temps. Il avait pour le violon un véritable culte : « C'est, disait-il, l'instrument le plus difficile que l'on connaisse ; c'est un secret merveilleux qui se révèle à un petit nombre d'hommes spécialement doués par la nature. » Il possédait un très bon violon de Gaspard de Salo, un superbe Stradivarius dont il faisait moins de cas que d'un « Granuelo », le plus beau de ses violons anciens, soigneusement conservé dans une boîte recouverte de velours écarlate et garnie de tresses d'or. Tartini, disait-il, ne pouvait jouer sur un autre violon que sur un « Granuelo. » Bagge n'était pas du reste un collectionneur jaloux ; il se plaisait à montrer ses merveilles et prêtait même à ses élèves un précieux instrument d'Antonio Amati. En 1788 le baron possédait une viola bastarda d'Andrea Amati datée de 1551, un des plus rares instruments laissés par le maître [1].

1. Ortlepp. *Op. cit.*. Fétis. *Notices sur Stradivarius* : 1856, in-8°, p. 52-54. —



Avec des ridicules si marqués, un homme comme Bagge offrait largement prise à la caricature et à la satire. C'est surtout à partir de 1780 que la raillerie s'exerça à ses dépens, soit que sa renommée eût grandi à cette époque, soit que ses défauts se fussent exagérés. La littérature dramatique nous offre alors quelques pièces intéressantes où le baron de Bagge est traité comme un personnage de revue.

La première en date est *la Musicomanie* d'Audinot[1], comédie en 1 acte, en prose, représentée pour la première fois à l'Ambigu Comique en 1779. Le sujet tient en quelques lignes : le baron de Steinback, mélomane enragé, ne veut donner sa fille Isabelle qu'à un grand musicien. Avec l'aide d'un valet, Léandre, amoureux d'Isabelle, se fait passer pour un artiste revenant d'Italie et obtient ainsi la main de la jeune fille. Le caractère du baron est étudié avec beaucoup de finesse ; chez lui tout se fait en musique. « Pour lui plaire, il faut être au moins Violon, Flûte, Organiste, Basson, Contrebasse, Hautbois, Timballier, Clarinette, Chanteur, Clavecin, Cor, Timpanon, Vielle, Fifre ou Tambour et sans la clef de G *ré sol*, celle de C *sol ut* ou d'F *ut fa*, aucune porte ici ne s'ouvre. »

Au moment où le baron part pour un concert, on lui annonce que sa voiture est avancée :

« Le cocher a-t-il pris sa clarinette ?

— Oui, Monsieur, la contrebasse est sur l'impériale et vos deux laquais ont leurs violons. » Il s'irrite contre les retards de sa fille et ne s'adoucit que lorsqu'il la voit entrer parée d'une coiffure à l'Iphigénie, d'une chaussure à l'Olympiade et d'une collerette au désespoir d'Armide. — Le portier doit avoir dans sa loge un cor de chasse et s'il n'en sait pas donner, un orgue de Barbarie pour annoncer les visites.

Quoique mélomane, le baron n'est pas amoureux de toute espèce

J.-M. Fleming. *Old Violins and their Makers*, Londres, 1883, 8°, p. 29. — Quel est le luthier que Bagge désigne par le nom ou le surnom de Granuelo ? Il s'agit sans doute d'un des premiers maîtres de l'école de Crémone. Dans le conte d'Hoffmann le conseiller Krespel regarde comme le joyau de sa collection un violon de Crémone, contemporain de Tartini. Le rapprochement est à noter.

1. Publiée dans la Petite Bibliothèque des théâtres, 1785, in-18.

de musique ; c'est aux Italiens que va son admiration. Au sortir du concert, il s'emporte contre la symphonie allemande. « Au diable des Ostrogoths avec leur musique tudesque ! point de chant, point d'harmonie, point de style, des traits pillés partout, du bruit, un vacarme enragé, pas une période arrondie et des accompagnements qui font pitié. » Cette sortie est fort significative ; il y eut autour de 1780 une réaction très nette contre l'école de Mannheim à qui l'on reproche sa monotonie, et où l'on cherche en vain les fioritures et les airs de bravoure de la musique italienne. L'opinion de Bagge est celle de bien d'autres amateurs ; quelques années auparavant Burney écrivait : « Les symphonies de Mannheim, tout excellentes qu'elles sont, passent dans l'esprit des personnes de bon goût pour être maniérées et ennuyantes, quand on les entend pendant quelque temps de suite, étant presque toutes d'un seul jet et parce que leurs auteurs donnent trop à l'imitation »[1].

Voilà pourquoi le baron de Steinback fait un accueil chaleureux au compositeur italien Vacarmini[2] et à Léandre présenté par son valet Double Croche comme un maestro de premier ordre.

On glane de ci, de là, quelques réflexions piquantes : « Quoiqu'Allemand et musicien, je vous répond qu'il est fort sobre ». Double Croche s'écrie après avoir reçu de l'argent : « Ah, comme nous nous connaissons ! C'est fort bien fait ! Au reste un musicien est une terre qui ne produit qu'à force d'être arrosée. » C'était là un genre de plaisanteries devenu classique ; Arlequin s'y livrait sans réserves dans le théâtre de la Foire.

La Musicomanie est la plus fine et la plus documentée de toutes les pièces de ce genre ; sous le couvert de la satire on y trouve des réflexions fort justes sur le goût musical de l'époque. Le sujet fut repris en 1781 dans un opéra-comique de Champein : *La Musicomanie*[3]. Le baron de Bagge-Steinback s'appelle ici

1. Burney. *De l'état présent de la musique*. Trad. Brack, 1809-1810, in-8°, t. II, p. 191 en note.

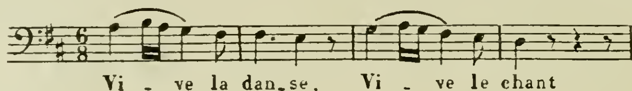
2. Ce nom n'est pas pris au hasard : on avait eu un musicien de ce nom à Paris en 1733. Cf. ms. franç. 25.000 f° 129 (25 mai 1733).

3. Opéra comique en 1 acte mêlé d'ariettes dédié à S. A. S. M[lle] de Condé. Représenté pour la première fois à Versailles par les Comédiens italiens le 23 janvier 1781 et à Paris le 29 janvier. Nous avons consulté les deux exemplaires du Conservatoire de Paris.

Géronte ; il fait son entrée « en sautant et chantant, habillé à l'antique, avec un papier de musique à la main » :

> Le chant, la symphonie
> Et ce goût merveilleux,
> Qu'on ne trouve qu'en Italie
> Sont des talents heureux
> Qui font le bonheur de ma vie. »

Le valet Crispin apparaît sous le nom du musicien Bécarre et l'amoureux se fait passer pour le compositeur Fugantini ; cette supercherie lui réussit et sa flamme finit par être couronnée. La pièce est bien inférieure à celle d'Audinot ; l'ironie en est lourde et le style fâcheux ; quant à l'emploi des termes musicaux, il est toujours faible, souvent obscur. La musique vaut mieux que le livret et ne manque pas d'entrain, malgré quelque lourdeur dans les récitatifs[1]. Il est assez curieux de rencontrer un véritable leitmotiv, celui de « Géronte mélomane » que l'on remarque dans plusieurs scènes :



L'analogie de ces deux pièces ne pouvait manquer de frapper l'opinion publique ; une contestation s'éleva ; Champein, accusé de plagiat, dut reconnaître l'antériorité de *la Musicomanie,* mais il ne paraît pas que le nom du baron de Bagge ait été mêlé à l'affaire. Au reste, aveuglé par son orgueil et trompé par tout son entourage, il était fort capable de prendre ces railleries pour argent comptant et d'en tirer quelque vanité. On s'accorda à reconnaître « que l'ouvrage représenté sur les Boulevards annonce plus de talent, est plus gai, plus comique que celui que l'on joue à la Comédie Italienne ; celui-ci est médiocre quant aux situations et au style malgré les quelques corrections que l'auteur y a apportées »[2].

Le même sujet devait encore tenter un poète resté anonyme : on trouve dans la correspondance de Métra[3] un conte en vers qui

1. Champein fut un musicien de talent médiocre, mais de grande fécondité. On a dè lui entre autres le *Poète supposé,* 1783. Les *Amours de Bayard,* 1786. Le *Nouveau Don Quichotte,* 1789. Les *Deux prisonniers,* 1794. Les *Trois hussards,* 1804. Toutes ces œuvres se trouvent à la Bibliothèque de Rouen.

2. *Mercure de France*, février 1781, p. 87, 185.

3 *Correspondance secrète* Ed. de Londres 1784 in-16 t. XI, p. 224-226, 25 avril 1781.

diffère un peu dans les détails des comédies précédentes. Le mélomane Bruyart veut absolument marier sa fille Isabelle à un musicien ; il fait choix du chanteur Altini, récemment arrivé d'Italie ; mais celui-ci est obligé de se dérober pour des raisons... péremptoires qui s'expliquent aisément chez un ténor italien du XVIII[e] siècle.

« Dans l'art du chant, j'en conviens avec vous,
J'ai ce qu'il faut pour devenir son maître ;
Je ne vaux rien pour être son époux. »

Ce récit, d'ailleurs fort spirituel, s'inspire directement de *la Musicomanie* et l'on ne saurait avoir de doutes sur l'identité du principal personnage.

LE MILIEU

Nous avons essayé jusqu'ici de faire connaissance avec la personne même du baron de Bagge, de discerner ses ridicules ou ses talents. Il convient à présent de le situer parmi les nombreux musiciens qui furent ses obligés ; c'est ainsi qu'apparaîtront les réels services qu'il a rendus à la cause de l'art.

Nous insisterons sur les œuvres dédiées à Bagge qui sont évidemment la preuve de relations plus étroites. Il est assez difficile d'établir une chronologie, à moins qu'il ne s'agisse du séjour limité d'un musicien à Paris ; le salon de Bagge ne commence à être bien connu que vers 1760. On peut dire qu'en somme la date de 1775 sépare deux groupes de musiciens, le premier plus français, plus fermé ; le second plus cosmopolite, ouvert à toutes les influences de l'extérieur [1].

Dès 1760 le baron de Bagge est en rapport constant avec deux éditeurs de musique connus : La Chevardière et Venier. Ce fait a son importance ; on n'a pas assez remarqué jusqu'ici la place que des éditeurs avisés pouvaient tenir dans la société musicale du XVIII[e] siècle. Que l'on songe au rôle que certains d'entre eux jouent à notre époque ! Les Le Clerc ou les Venier découvraient les musiciens, les mettaient en contact avec le public par une publicité bien entendue et se chargeaient surtout de les présenter à quelque Mécène. De

1. Cette classification n'a rien de rigoureux.

pareilles relations sont d'ailleurs délicates à fixer, mais si l'on n'a pu jusqu'ici préciser l'éditeur favori de La Pouplinière, nous sommes mieux renseignés pour le baron de Bagge.

La Chevardière, successeur de Charles-Nicolas Le Clerc, établi rue du Roule à la Croix d'or, fut pendant quinze ans le fournisseur des gens du monde. C'était par exemple l'éditeur habituel du prince de Conti[1].

L'éditeur J.-B. Venier commença par être violoniste à Paris[2]; à partir de 1755, il reprit, semble-t-il, des mains de Vernadé et Bayard la collection bien connue de symphonies de Vari Autori qui jeta sur son nom une certaine lumière et le mit en rapport avec une foule de musiciens célèbres. C'est en 1759 qu'il épousa Henriette-Louise de Mars, fille de l'organiste de la cathédrale de Vannes. Mlle de Mars, née en 1737 d'après Fétis[3], était une claveciniste de grand talent; elle avait publié deux Cantatilles en 1752[4]. Madame de Genlis qui l'eut comme institutrice en trace le portrait le plus flatteur[5]. « Sans être jolie, elle avait de beaux yeux, une physionomie expressive, des manières remplies de douceur, un air sage et un peu grave. » C'était une femme spirituelle, accomplie, fort capable d'aider son mari dans des travaux d'édition. Elle continua à jouer du clavecin et se fit souvent entendre dans les salons du baron de Bagge[6].

De 1760 à 1770 on vit se constituer autour de Bagge, La Chevardière et Venier, un groupe de musiciens dont faisaient partie Gossec,

1. Bibl. de la Ville de Paris, ms. 29757. Nous manquons de renseignements biographiques sur La Chevardière. Son nom patronymique était sans doute Roulle; il ne paraît rien avoir de commun avec une fort ancienne famille de La Chevardière, originaire de Champagne et qui fournit surtout des hommes d'épée. Cab. des titres : *Dossier bleu*, 184, n° 4770.

2. En 1759 il écrit son nom Venieri pour sacrifier sans doute à la manie de l'italianisme presque aussi répandue à Paris au milieu du XVIIIe siècle qu'en Allemagne au temps du vieux Kuhnau. Cf. le *Musikalische Quacksalber*.

3. T. V, 465.

4. Du 9 novembre 1751. Priv. général pour douze ans à Hélène-Louise de Mars pour des œuvres de musique tant vocale qu'instrumentale. Ms. fr. 21998, f° 32, n° 394.

5. *Mémoires* Ed. de 1825, in-8°, I, 22, 55, 79.

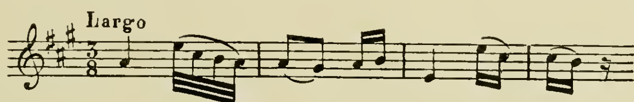
6. Je n'ai pu retrouver la date précise de son mariage que l'on peut serrer d'assez près, puisque Mme de Genlis note le départ de Mlle de Mars au printemps de 1759 et que la même année le *Tableau de Paris* de Jèze indique parmi les professeurs de clavecin : Mlle Venieri ci-devant Mlle de Mars, rue Saint-Thomas-du-Louvre.

Gaviniès, Capron, Duport et parmi les hôtes de passage Boccherini et Manfredi.

Nous ne savons si Gossec avait déjà eu quelque rapport avec le baron, pendant qu'il était au service de La Pouplinière, c'est-à-dire jusqu'en décembre 1762. C'est vers 1764 qu'il fit paraître une suite de symphonies dédiées à Bagge :

Six | Simphonies | dont les trois premières avec des hautbois obligés | et des Cors ad libitum | et les trois autres en quatuor | pour la commodité des grands et petits concerts | dédiées à M. le baron | de Bagge | seigneur héréditaire des terres de Seppen, Cronen | et Baggenhof | composées par F.-J. Gossec d'Anvers | œuvre IV | Prix 12 l. | y compris toutes les parties | à Paris | chez M. Bailleux, maître de musique, rue Saint-Honoré à la Règle d'Or | a. p. d. R [1].

Ces symphonies, dans leur titre même, s'inspirent de Jean Stamitz. La deuxième, en *la majeur*, commence par un largo plein de grâce ; une note indique que le morceau doit être joué avec des sourdines « pour en entendre l'effet ».



Un autre musicien que Gossec vint jouer chez Bagge après la mort de La Pouplinière. Ce fut le célèbre violoniste Nicolas Capron qui eut une carrière assez courte [2]. Né en 1740, Capron débuta au Concert spirituel le 1er novembre 1761 ; il fut chef des seconds violons en 1762, puis premier violon et il garda cette place d'honneur jusqu'en 1784, avec une interruption de 1779 à 1781. Capron épousa le 22 juin 1769 Anne Soissons, dite Nanette, petite-nièce de l'écrivain Piron [3]. Le mariage avait été célébré à l'insu de Piron qui, dit-on, ne tarda pas à le découvrir, mais se contenta de répéter à sa nièce qu'il lui ménageait un tour de sa façon. Et ce furent ces mots en tête du testament de Piron (29 décembre 1772) : « Je lègue à demoiselle Anne Soissons, ma petite-nièce, femme du sieur Capron, musicien.... [4] ». Nicolas

1. Conserv. *Recueil de Symphonies*, n° 4, Bib. Nat. Vm7 1579.

2. Nous insisterons un peu sur cet artiste en fixant quelques dates à l'aide de documents inédits.

3. Minute Sibire ; M. Bazin successeur. Anne ou Antoinette Soissons était en réalité une cousine de Piron. Cf. P. Chaponnière : *Piron* 1910, in-8°, p. 89, 90, 113, 125.

4. Archives de la Seine. Registre de testaments, n° 254, f° 162 (27 février 1773).

Capron mourut le 14 septembre 1784 dans sa maison, rue des Moulins, paroisse Saint Roch ; il ne laissait pas d'enfants [1].

Le *Mercure* et les autres journaux sont remplis à chaque concert d'éloges que vaut à Capron son jeu sûr et brillant. On montre avec raison une plus grande réserve à l'égard de ses talents de compositeur. « Dans une nouvelle symphonie de M. Capron, les connaisseurs ont remarqué une petite manière, des idées communes, un style sec et froid. Son concerto a mieux réussi, parce qu'au mérite de la composition, l'auteur a su joindre le prestige d'une exécution hardie, facile et brillante [2]. » Si toutes les œuvres de Capron furent jouées chez le baron de Bagge, il ne semble pas lui en avoir dédié aucune. Mais en dehors de son talent, Capron était de ceux qui font bonne figure dans un salon. Il appartient, comme Traversa et Duport, à ce groupe de musiciens qui fut en contact avec les journalistes et les philosophes. Marmontel, son ami de longue date, l'avait présenté à Delille, d'Alembert, La Harpe et il s'intéressa vivement à la querelle des gluckistes et des piccinnistes [3].

Dans le séjour de Boccherini à Paris, le baron de Bagge joua un rôle fort important [4]. Las de se débattre en Italie contre des difficultés pécuniaires dont il ne devait jamais sortir, Boccherini vint tenter la fortune à Paris au début de 1767 et y resta jusqu'à la fin de

1. Minutes de Me Dupré. M. Flamand-Duval, successeur. Archives de la Seine, reconstit. de l'état-civil.

2. *Mercure*, février 1781, p. 85. La symphonie est probablement un des quatuors à cordes; le concerto est un des concertos à violon principal de l'op. 2.

3. Desnoireterres : *Gluck et Piccinni*, 1875, p. 194. — Voici le catalogue des œuvres musicales de Capron, sans doute incomplet :

— 6 Sonates à violon solo et b., op. I, 1769 (d'après Gerber I, 245, Vm7 817) ;

— 2 Concertos à violon principal, 2 violons, alto et basse, cor et hautbois obl., op. II, 1776 chez l'auteur ;

— 6 Duos pour 2 violons, op. III, 1776 chez l'auteur (Cons.) ;

— 6 Quatuors à cordes (chez Miroglio). *Avant-Çoureur*. 11 février 1772, p. 84. « Ces quatuors feront les délices des amateurs de la musique instrumentale. Le chant en est saillant, bien dialogué et d'une tournure agréable et variée. Une bonne recommandation d'ailleurs pour cette musique est le nom de virtuose qui l'a composée... » ;

— 1 Romance avec accompagnement de deux violons et basse et deux cors. *Avant-Coureur* : 14 novembre 1768. *Mercure*, décembre 1768, p. 191.

4. Cf. Brenet. *Les concerts en France*, p. 291, La notice de Picquot sur Boccherini (1851, in-8°), quoique bien insuffisante, est le seul livre que l'on puisse consulter. Schletterer ne fait que reproduire Picquot pour le séjour à Paris « *L. Boccherini* » Waldersee. *Samml. musik. Vorträge*. IV, n° 39, 1882. Leipzig, 8°.

1769. Il fut mis en rapport avec La Chevardière qui le présenta au baron ; il avait désormais un protecteur, un logis et un public complaisant — parfois trop complaisant — pour l'applaudir. Il en profita pour publier coup sur coup plusieurs recueils de musique :

Six symphonies ou six quatuors (2 violons, alto et violoncelle) « dedicati a veri dillettanti e conoscitori di Musica », op. I, à Paris, chez Venier, 1767 [1].

Six trios (2 violons et basse), op. II, chez Bailleux, 1767 [2].

Six trios (2 violons et basse) op. III, chez La Chevardière s. d. (d'après Eitner).

Six symphonies (2 violons et basse), op. IV, chez Venier, 1768 [3].

Six sonates (violon et clavecin), op. V, chez Venier, 1769 [4].

Six quatuors (2e livre de quatuors), op. VI, chez Venier, 1769 [5].

Ce dernier ouvrage est annoncé dans le *Mercure* en décembre 1769 dans les termes suivants : « Le second œuvre de quatuors a été exécuté, avant d'être gravé, en présence de très grands connaisseurs qui ne l'ont pas jugé inférieur au premier œuvre de quatuors qui a déjà paru du même auteur et pour lequel le public a témoigné le plus vif empressement. » Il s'agit évidemment d'un concert donné par le baron de Bagge [6].

Entre temps Boccherini avait réussi avec l'appui du baron à se faire entendre au Concert spirituel le 20 mars 1768. « M. Manfredi exécuta sur le violon un concerto de sa composition et eut lieu d'être satisfait de la façon dont le public rendit justice aux talents de l'artiste et du compositeur. M. Boccherini, déjà connu par ses trios et ses quatuors qui sont d'un grand effet, a exécuté en maître sur le violoncelle une sonate de sa composition [7]. »

1. *Avant-Coureur*, 1767, 20 avril, p. 241. *Mercure*, avril, II, 166. L'Œuvre I fut composé en 1761. Autre édition à Amsterdam (Hummel).

2. *Avant-Coureur*, 1767, 27 juillet, p. 468.

3. *Avant-Coureur*, 1768, p. 166.

4. *Idem.*, 1769, 23 janvier, p. 52.

5. *Idem.*, 1769, 20 novembre, p. 738. Il faut ajouter à cette liste 6 sonates à violon solo et basse, chez La Chevardière, sans numéro d'œuvre, 1768.

6. L'op. VI était dédié à S. A. R. don Luigi, infante di Spagna. L'infant don Louis fut le protecteur fidèle de Boccherini de 1769 à 1785. Cette dédicace semble indiquer que Boccherini avait quitté ou était tout près de quitter la France.

7. Ceci est difficile à concilier avec les critiques des *Mémoires secrets* sur la musique plate... le jeu fol et désordonné de Manfredi, les sons aigus et les accords très peu harmonieux de Boccherini (*Mém. Secrets*, 2 avril 1767). Il convient d'accepter souvent avec quelque réserve les « communiqués » du *Mercure de France*.

Les six sonates pour violon et clavecin, op. V, étaient dédiées à Mme Brillon de Jouy, une amie de Bagge, qui avait aussi un salon musical fort apprécié et que nous connaissons surtout par le récit de Burney à la date du 20 juin 1770 : « J'entendis M. Pagin sur le violon chez Mme de Brillon à Passy ; c'est une des meilleures clavecinistes qui soient en Europe. Cette dame non seulement joue les morceaux les plus difficiles avec beaucoup de sentiment, de goût et de précision, mais elle exécute à vue avec la plus grande facilité. J'eus le loisir de m'en convaincre en l'entendant exécuter plusieurs morceaux de ma musique que j'eus l'honneur de lui présenter ; elle compose aussi ; elle eut la bonté d'exécuter plusieurs de ses sonates sur le clavecin ou le forte piano accompagnée sur le violon par M. Pagin. Son talent et ses études ne se sont pas bornés à la connaissance du clavecin, elle joue de plusieurs instruments et connaît bien le mécanisme et l'esprit de ceux qui sont le plus en usage. Cela lui paraît nécessaire afin de n'être pas dans le cas de composer pour eux des choses dont l'exécution serait impossible et extraordinaire. Elle dessine fort bien et grave : c'est en un mot une femme des plus accomplies. Plusieurs compositeurs célèbres d'Allemagne et d'Italie qui ont séjourné en France lui ont dédié leurs ouvrages ; de ce nombre sont Schobert et Boccherini [1]. »

Mme Brillon de Jouy appartenait à une vieille famille parisienne : Anne-Louise Boyvin de Hardencourt avait pris le goût de la musique chez son père Louis de Hardencourt que l'on citait comme un grand mélomane vers 1750. Elle avait épousé Jacques Brillon de Jouy, receveur général des Consignations [2] ; quant à la maison de Passy où elle recevait Bagge, Pagin, Schobert, Burney et une foule d'autres musiciens, nous pouvons en préciser l'emplacement Elle se trouvait entre les Nouvelles Eaux et la rue Berton, c'est-à-dire aux environs du n° 51 de la rue Raynouard [3].

1. *De l'état présent de la musique*... Trad. Brack, t. I, 21.

2. Mort après 1770 : il était fils de Pierre-Jacques Brillon de Jouy (1671-1736), écuyer, échevin de Paris, avocat au Parlement qui publia différents ouvrages de littérature et de jurisprudence. Cabinet des titres : *Dossier bleu*, 136. Archives de la Seine, reconst. de l'état civil, Brillon, 14 juin 1726. Sur les Boyvin de Hardencourt, voir ms. français nouv. acquis. 20.533 f° 309.

3. Mss. Parent de Rozan, t. XXI, p. 134. Mme Brillon qui l'avait acquise le 6 août 1770 la revendit pour 60.000 livres le 13 juillet 1787. Elle habitait déjà Passy avant 1770. De 1776 à 1788 elle posséda encore une autre maison, à l'extrémité opposée de la rue Raynouard, peut-être le numéro 13.

Plusieurs œuvres musicales furent dédiées à Mme Brillon de Jouy ; on trouve son nom sur les trois sonates en trio que Eichner publia en 1771[1]. Elle put jouer sur la harpe quelques-unes des sonates dont Boccherini lui adressa l'hommage et qui constituent un ensemble fort séduisant. L'originalité de Boccherini ne s'y dégage pas tout entière d'influences extérieures. Il fallut le séjour d'Espagne pour donner à sa musique son charme pénétrant. Pourtant on note déjà à plusieurs reprises la phrase « amoroso », « espressivo » qui s'étire ou se déroule avec une languissante souplesse et que nul ne sut manier autant que lui[2]. (Sonate III).



Dans les salons du baron de Bagge et de Mme Brillon de Jouy se firent entendre de nombreux musiciens qui, par le caractère de leurs œuvres appartiennent plus au passé qu'à l'avenir et se montrent surtout les élèves des symphonistes allemands. Burney cite au premier rang Pagin un excellent violoniste dont nous connaissons peu les œuvres[3]. Entré au Concert spirituel en 1747, premier violon du comte de Clermont jusqu'en 1771, il devait être fort apprécié du baron de Bagge, puisqu'il avait reçu des leçons de Tartini dont il jouait à Paris les sonates et les concertos.

Pierre Gaviniès, artiste déjà bien connu, a dédié au baron de Bagge l'œuvre suivant :

Six | concerto | à violon principal | premier et second dessus, deux hautbois | deux cors, alto et basse | dédiées | à M. le baron | de Bagge | seigneur héréditaire des terres de Seppen | Diensdorff, Cronen et Baggenhof | composées par P. Gaviniès |

1. « 3 sonates en trio pour clavecin ou piano forte avec violon et violoncelle ad. lib. » par Ernesto Eichner, maître de concert de S. A. S. Mgr. le duc de Deux-Ponts, op. 3.

Cf. *Avant-Coureur*, 1771, p. 787.

Mercure de France, 1772, janvier, I, 178.

2. Bibl. Nat., Vm⁷ 1522. Le premier violon seulement gravé et ms.

3. A la Bibliothèque nationale, l'op, I, sonates pour violon et basse, dédiées au prince Grimberghen, avec une intéressante préface Vm⁷ 798. Eitner donne la date de 1748, fort admissible. Le prince Grimberghen est mort le 8 novembre 1758.

IV[e] œuvre | gravé par M[lle] Vendôme chez M. Moria | Prix 36 l. | à Paris | chez l'auteur rue Saint-Thomas-du-Louvre | et aux adresses ordinaires de musique | a. p. d. R. | imprimé par Richomme (f° s. d. Bibl. du Cons.)[1].

Suivent quelques lignes adressées au baron de Bagge : « Monsieur, ceci est moins une dédicace qu'un témoignage authentique des sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, etc... » Ces concertos d'ailleurs n'offrent pas grand intérêt ; l'invention en est pauvre et l'on n'y trouve rien qui annonce le véritable style symphonique.

A la même période appartiennent les « six sonates pour deux violons et basse dédiées à M. le baron de Bagge, composées par M. Helbert, op. 1, prix 7 l. 4 s. ». (Paris, au bureau d'abonnement musical)[2]. Symphoniste dans l'orchestre de la Comédie-Française, Helbert a publié plusieurs recueils de trios à cordes (6 trios, op. 3, 1774), 6 duos de flûte (op. 5, 1780) et quelques ariettes.

Comme jadis La Pouplinière, le baron logeait parfois ses musiciens ; c'est le cas du claveciniste Edelmann qui fait annoncer sa première œuvre avec la mention « chez l'auteur rue de la Feuillade, maison de M. le baron de Bagge »[3]. Le *Mercure de France* en fait l'éloge suivant : « Ces sonates sont d'un excellent goût de composition et dans les bons principes des écoles italiennes où M. Edelmann a formé son talent ». L'année suivante, toujours logé chez Bagge, Edelmann publie une symphonie pour clavecin avec accompagnement de deux violons, deux cors, basse *ad libitum*[4]. En 1777 Edelmann a quitté le baron de Bagge et il habite chez M. d'Argenville, rue du Temple ; c'est là qu'il publie l'op. 5[5].

Vers 1770 Bagge paraît avoir fait la connaissance du violoniste Joachim Traversa, élève de Pugnani et musicien du prince de Carignan, qui débuta au Concert spirituel le 15 août 1770 ; les journaux

1. L'op. I de Gaviniès est de 1760 ; l'op. IV se place bien par sa technique aux environs de 1770.

2. *Avant-Coureur*, 3 juillet 1769, p. 422. Nous n'avons pu retrouver ces sonates.

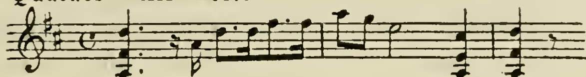
3. « 6 sonates pour le clavecin avec accompagnement d'un violon ad libitum dédiées à M[lle] de Chastel » (Vm[7] 5448). Cf. *Mercure*, mars 1775, 203.

4. Op. IV dédié à M[me] Griffon de Romagné. *Mercure*, juin 1776, 207.

5. Edelmann a composé quelques opéras sur des livrets de Moline dont il avait fait la connaissance dans les salons de Bagge : *Ariane dans l'île de Naxos* (21 mai 1783). *Le Pouvoir de l'Amour*, ariette française ajoutée à l'acte du *Feu* de Piccinni (Conc. spirituel du 19 mars 1783). Cf. *Journal de Paris*.

accordent les plus grands éloges à son jeu brillant, tout en critiquant le choix de ses morceaux. La chronologie des œuvres de Traversa est difficile à établir, la plus grande partie de sa musique étant publiée sans numéro d'œuvre. Il dédia au baron de Bagge le recueil suivant :

Six | quatuors | concertant | pour 2 violons, alto et basse | dédiés | à M. le baron de Bagge | par J. Traversa | Prix 9 l. | à Paris | chez M. Le Duc rue Traversière-Saint-Honoré au magazin | de musique | s. d.[1]. Ces quatuors doivent plus à l'influence italienne qu'à l'influence allemande ; mais c'est souvent de Haydn qu'ils paraissent s'inspirer dans des phrases comme celle-ci dont le début est assez heureux :



Traversa dédia un autre recueil de quatuors concertants à Charles Eugène de Lorraine, prince de Lambesc dont il était premier violon[2].

* * *

Gossec, Boccherini, Helbert, Traversa constituent un premier groupe de musiciens avec lesquels le baron de Bagge fut en relations de 1760 à 1775. Leurs œuvres ne font guère que développer des thèmes connus, des manières créées entre 1750 et 1760. De 1775 à 1780 une nouvelle génération apparaît en scène ; il n'est pas jusqu'aux termes eux-mêmes qui ne se modifient ; le mot de symphonie s'établit avec son sens actuel ; à partir de 1770 on appelle « concertant » un quatuor ; pour se distinguer du trio et du quatuor la symphonie est dite « à grand orchestre » ; enfin le genre sonate est définitivement vaincu par le genre concerto.

En 1779 l'Almanach musical écrit non sans ironie (p. 75) à propos d'une sonate pour violon et basse de F. La Motte, op. 5 : « Grâce à Dieu et peut-être au progrès de la bonne musique, il n'a paru dans

1. Cf. *Almanach musical*, 1782, p. 252. Eitner, IX, 445.

2. Conservatoire. *Recueil de musique instrumentale*, n° 7. Voir dans le recueil n° 1 un concerto de violon de Traversa avec accompagnement de deux violons, alto et basse, les hautbois et les cors ad. lib., op. V.

toute l'année 1778 que cette unique sonate de violon ». En revanche le nombre des concertos devient considérable : la seule année 1775 voit paraître des concertos d'Antoine et Charles Stamitz, les 7e et 8e de Lolli, l'op. 5 de Saint-Georges, les 2e concertos de Jarnowick et de Borghi, les 1er, 2e et 3e de La Motte, des œuvres de Le Duc, Kammell, Cramer, Cirri, l'op. 2 de Touchemolin (2 concertos à violon principal). Avant de dégager quelques-uns des caractères communs à toutes ces publications, nous essaierons d'indiquer celles qui appartiennent à des musiciens de Bagge ou que l'on a pu entendre à son concert.

Au premier rang de ses violonistes apparaît le célèbre Giornovicchi ou Jarnowick (1745-1804) qui se produisit au Concert spirituel à partir de 1770, avant d'entrer dans la musique du prince de Guéménée [1]. Dès son arrivée à Paris il vint jouer rue de la Feuillade et fut bientôt reçu dans de nombreux salons : il allait deux fois par semaine en 1774 faire de la musique chez Mme de Genlis avec Gluck, Monsigny et M. de Monville. La chronologie de ses œuvres est importante pour l'évolution du concerto en France et il est nécessaire de la noter avec quelque précision :

Le premier concerto (*en la majeur*) parut chez Sieber en 1774 ; l'instrumentation comprenait le quatuor, deux hautbois et deux cors [2] ; le deuxième (*en ré majeur*) fut publié par Bailleux en 1775 ; le troisième (*en sol majeur*) par Sieber en 1776 ; les quatrième et cinquième en 1777 et le sixième en 1778. La musique de Jarnowick subit encore beaucoup d'influences étrangères ; M. Schering remarque avec raison le rondo russe du septième concerto et les romances que Jarnowick fut un des premiers à introduire dans sa musique. C'est de lui que paraît s'inspirer directement le style sentimental du baron de Bagge [3].

On entendit en même temps que Jarnowick son élève Pieltain qui joua au Concert spirituel en 1778 et 1779 et commença à cette époque à publier des concertos. Le troisième en *si ♭ majeur*, édité par Le Duc en 1783, ne manque pas d'intérêt ; il renferme un adagio

1. Brenet. *Op. cit.*, 371.

2. Il y eut une autre édition chez Imbault, rue Saint-Honoré. Même orchestration dans les concertos qui suivent.

3. Comme Giornovicchi se plaignait d'avoir été vaincu par La Motte au concert spirituel, Bagge le consola en lui glissant dans la main un rouleau de louis qu'il accompagna de quelques bonnes paroles. (Marpurg) Metaphrastes. p. 224.

dont les thèmes, assez chromatiques, ont une allure théâtrale ; suit un rondo de coupe classique et un finale en *ré mineur*. Pieltain publia vers la même époque, après son séjour à Londres, un recueil de 6 quatuors à cordes[1].

Les rapports entre Jarnowick et Pieltain n'étaient pas toujours ceux d'un professeur et d'un élève, s'il faut en croire l'amusante anecdote reproduite dans la Correspondance de Métra à la date du 22 février 1777 : « Encore une histoire de duel. Les acteurs n'en sont pas tout à fait aussi distingués que ceux dont je vous ai raconté les exploits. Au dernier concert qu'a donné le baron de Bagge, les deux fameux violons Jarnowick et Pielletin prirent querelle en se reprochant réciproquement d'avoir joué faux. Pielletin donna un soufflet à Jarnowick ; celui-ci saute sur l'agresseur et le déchire avec ses ongles ; on veut les séparer ; l'offensé n'ayant que les dents de libres, s'en sert pour arracher le bout du nez de Pielletin. Le prince de Guéménée auquel ces deux virtuoses appartiennent leur avait d'abord défendu de se battre, mais comme on lui a représenté qu'il fallait bien que les choses en vinssent là tôt ou tard, il a consenti sous la condition qu'il nommerait les témoins du combat. Il avait sans doute ses raisons. Pielletin a été blessé assez grièvement, mais sans danger. Le raccommodement entre les deux musiciens s'est fait avec solennité et à la grande satisfaction des amateurs ; il paraît sincère[2] ». Les querelles de ce genre n'étaient pas rares dans les concerts privés et bien des amateurs pouvaient encore se rappeler une scène analogue qui avait éclaté chez La Pouplinière pendant le séjour du fameux castrat Caffarelli.

La renommée de Jarnowick et de Pieltain devait peu de temps après disparaître devant l'éclatante réputation de Viotti qui arriva à Paris en 1781 et dirigea précisément les concerts du prince de Guéménée[3] ; Viotti trouva une généreuse hospitalité chez le baron de Bagge et cette protection lui facilita l'accès de beaucoup de demeures comme celles de Mme d'Etioles, de Mme de Richelieu, de la princesse de Polignac[4]. Encore qu'il y eût un style de violon déjà formé en

1. 1er livre de quatuors, f° s. d., Vm7 1332.

2. T. IV, p. 169.

3. A. Pougin. *Viotti et l'école moderne de violon*, Paris, 1888, in-8°. Wasielewski. *Die Violine und ihre Meister*, 2e édit., 1883, p. 334.

4. Nous ne pouvons apporter de précisions sur les rapports entre Viotti et le baron de Bagge.

1781, le séjour de Viotti, musicien séduisant, d'un talent plus personnel, devait avoir une grosse influence sur le développement de l'École française ; pratiquement ses concertos remplacèrent de bonne heure dans les séances de musique ceux des Stamitz, des Jarnowick et des Pieltain.

A côté de ces figures de premier plan qui illustraient les concerts de Bagge, d'autres tenaient leur place dans un orchestre fort complet ; parmi les violonistes on entendit Michel Woldemar (1750-1810) l'élève de Lolli, l'auteur des sonates fantômagiques dédiées aux mânes de Lolli, de Mestrino, de Pugnani qui semblent par leur titre, sinon par leur style, se situer en plein romantisme. — Ce fut encore Niccolo Mestrino dont on goûta la Fantaisie et Variations pour violon solo [1]. — Au premier rang des violoncellistes apparaissait un artiste connu, Jean-Louis Duport [2], puis Jean-Baptiste Cupis ou Cupis le Jeune qui fit jouer son concerto à grand orchestre (quatuor, 2 flûtes, 2 cors).

Plus loin c'étaient Ozi, auteur de 7 concertos pour basson qui débuta au Concert spirituel en 1779, le célèbre corniste Giovanni Punto ou Johann Stich, arrivé à Paris en 1778, qui fit paraître en 1783 son premier concerto pour cor et orchestre « exécuté au Concert spirituel et au Concert des Amateurs » [3].

Tous ces noms, autrefois illustres, n'ont laissé qu'un vague souvenir. La grande École française de violon ne s'est développée sans doute qu'après la mort de Bagge avec des maîtres comme Rode, Kreutzer, Baillot, Alday le jeune, Labarre, Cartier ; mais il ne faut pas oublier la génération précédente qui prépara par son travail la gloire des successeurs. Bagge eut le mérite de mettre en rapport des artistes très divers et de consolider aussi cette chaîne ininterrompue que J.-B. Cartier décrivait en ces termes : « Voici une généalogie en talens qui vient en ligne directe de Corelli : Somis fut élève de Corelli, Pugnani de Somis, Viotti est sorti de l'École de Pugnani, enfin Rode ce jeune homme étonnant et célèbre dans l'âge où l'on

1. Bibl. Nat., Vm7 840. Le thème varié moderato rappelle beaucoup certaines phrases de Mozart. L'influence allemande est prédominante. Edité chez Sieber.

2. Un des meilleurs élèves de Duport, Gross, violoncelliste de la chapelle du roi de Prusse fut l'ami et le correspondant de Bagge. — (Marpurg) Metaphrastes, p. 279.

3. Chez Le Menu et Boyer. Ecrit pour cor principal, 2 violons, alto et basse, 2 hautbois et 2 cors, 13 autres concertos parurent ensuite.

travaille pour le devenir ajoute un titre de plus à la grande réputation de Viotti et des maîtres dont il est le dernier rejeton [1] ».

On n'a pas assez noté l'influence du cosmopolitisme sur la littérature musicale ; la période de 1760 à 1780 est celle où dans la musique, comme dans la littérature et les sciences, les esprits se pénètrent et les idées s'échangent.

Tous ces thèmes qui devaient illustrer les concertos ou les sonates pendant le XIXe siècle, les boléros, les czardas, les valses, les polonaises, les ländler étaient apportés dans les salons parisiens comme celui de Bagge et répandus ensuite par les Jarnowick et les Mestrino. Peu à peu se dégage le style français plus simple, plus pur, mais souvent enrichi de cette brillante floraison étrangère.

La médiocrité des œuvres du baron de Bagge nous interdit naturellement de penser qu'il ait pu agir sur son entourage ; son art au contraire n'était que l'écho sonore de mille voix plus habiles. Mais par les goûts naturels que nous lui avons reconnus, il a pu favoriser le développement du style sentimental et engager ses musiciens à faire vibrer cette corde-là de préférence aux autres : on ne saurait dire plus. Dans la vie sociale des artistes son rôle a été autrement important ; on a trop souvent l'habitude de considérer les musiciens comme des esprits purs, indépendamment des conditions matérielles. Leur situation était fort précaire au XVIIIe siècle et il faut rendre grâces aux Mécènes qui ont su les soutenir et favoriser l'éclosion d'œuvres que sans eux nous ne connaîtrions peut-être pas. Voilà pourquoi le nom de Bagge mérite une autre célébrité que celle qui l'a poursuivi jusqu'ici ; ses ridicules et ses prétentions ont fait oublier les services rendus à la musique, cette passion désintéressée de l'art, ce goût délicat qui le conduisit au milieu de tant d'éléments compliqués et divers. Nous souhaiterions à la fin de ces

1. J.-B. Cartier. Préface des 12 sonates de Corelli, op. 5, dédié à Gaviniès, Paris an VII, Vm7 680. Il est intéressant de reproduire cette note de la préface : « Je profiterai de cette occasion pour engager les éditeurs de musique à mettre rigoureusement aux ouvrages qu'ils publient la date exacte du temps qui les a vu naître, car outre que rien n'est indifférent au véritable amateur et à l'artiste dans tout ce qui a rapport à l'art qu'ils étudient, ce serait un moyen sûr et facile de marquer et de suivre les progrès d'un art qui sans contredit contribue le plus aux plaisirs de l'humanité et qui bien dirigé peut contribuer même à son perfectionnement ».

pages qu'il apparût désormais comme un grotesque, si l'on veut, mais comme un grotesque bienfaisant.

BARON DE BAGGE

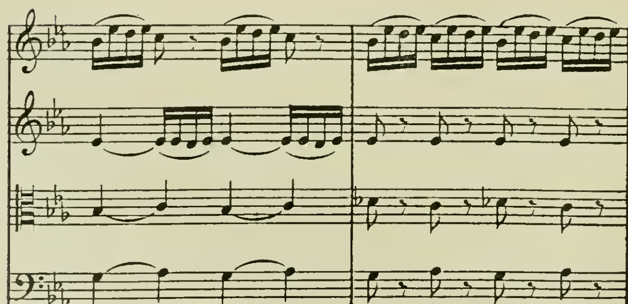
ROMANCE CANTABILE DU PREMIER QUATUOR OP. 1.

rinf.
rinf.
rinf. p
rinf. p

rinf. p
f
rinf. p
f
rinf. p
f
rinf.







FIN

mineur

p *p* *p* *p*

cresc. *cresc.* 6 6 *cresc.* *cresc-*

Adagio

CUCUEL

LULLISTES ET RAMISTES

1733-1752

Dans l'histoire de la musique comme dans celle de la littérature, l'étude des grandes querelles où se sont heurtées des conceptions artistiques différentes est singulièrement instructive. Elle a même une importance toute particulière pour l'historien de la musique ; car les œuvres musicales sont plus difficiles à comprendre historiquement que les œuvres littéraires, et nous sommes souvent assez mal informés sur l'impression qu'elles ont faite en leur temps. Ce qui nous intéresse dans ces querelles, ce sont bien en définitive les œuvres pour lesquelles on se bat et l'idéal d'art qu'elles représentent. Par la façon dont une œuvre est attaquée ou défendue, on comprend mieux ce que l'auteur a voulu faire et ce que le public attendait de lui. Et, comme ces oppositions violentes se manifestent d'ordinaire en présence de nouveautés qui amorcent l'avenir, elles nous aident à jalonner avec précision les grandes étapes de l'évolution de l'art.

Les premières années du xviii[e] siècle avaient vu déjà aux prises les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française. Cet antagonisme s'exprime surtout dans les livres de Raguenet et de Lecerf de La Viéville. Depuis lors, la divergence des deux goûts avait subsisté, avec des concessions de plus en plus grandes à l'italianisme. Mais la querelle proprement dite était à peu près apaisée, et il faut attendre l'année 1733, date de la première représentation de l'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, pour qu'une autre se produise, assez différente, il est vrai, de la première. On se battra maintenant autour des œuvres d'un seul homme, et leur apparition successive marquera les diverses phases de la lutte. Toutefois,

malgré les nombreuses attaques contre la personne de Rameau, c'est encore dans l'opposition des idées et des goûts qu'il faut chercher le véritable sens de cette nouvelle querelle.



La première représentation d'*Hippolyte et Aricie* eut lieu le 1er octobre 1733[1]. Ce coup d'essai de Rameau dans la musique dramatique fit une profonde impression sur le public et divisa aussitôt l'opinion. L'œuvre s'attira dès l'abord des partisans fanatiques et des détracteurs impitoyables : « dès lors, on vit en France deux partis violents et extrêmes, acharnés les uns contre les autres ; l'ancienne et la nouvelle musique fut pour chacun d'eux une espèce de religion pour laquelle ils prirent tous les armes »[2].

Les ennemis de l'œuvre nouvelle se réclamaient de Lulli ; ils avouaient ainsi implicitement qu'il fallait remonter jusqu'à lui pour trouver une personnalité artistique digne d'être opposée à celle de Rameau, et que tous les opéras antérieurs à *Hippolyte et Aricie* ne différaient guère du type créé par le Florentin. Ce fut le parti des « lullistes » : le mot est employé couramment pendant la querelle et devait même exister sans doute auparavant.

Les partisans de Rameau furent désignés, par analogie, sous le nom de « ramistes »[3]. Mais les lullistes les appelaient, par dérision, les « ramoneurs »[4]. On trouve aussi parfois le terme « anti-lulliste »[5].

Les lullistes avaient pour eux les vieillards, naturellement rebelles

1. Bien que, dans cette étude, je me sois toujours servi des textes originaux, j'ai tiré plus d'une indication utile des commentaires que Charles Malherbe a écrits pour la grande édition des *Œuvres complètes* de Rameau publiée chez Durand. J'ai lu aussi avec profit le livre de M. Arthur Pougin sur *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps* (Paris, Fisbacher, 1905), le *Rameau* de M. Louis Laloy (Paris, Alcan, 1908), celui de M. Lionel de La Laurencie (Paris, Laurens, 1908), et le livre de ce dernier sur *Le goût musical en France* (Paris, Joanin, 1905).

2. *Observations sur la littérature moderne*, t. I (1749), p. 202.

3. « ... C'est aujourd'hui la Ville qui bâille en attendant la 33e représentation que lui promettent les *Ramistes*. » Clément, *Les 5 années littéraires*, t. III (1751), p. 262.

4. « Les lullistes appellent les partisans de Rameau les *ramoneurs*. » Voltaire, Lettre à M. de Formont, 23 décembre 1737.

5. De Boissy, dans *Les talents à la mode* (A. II, sc. 9) fait dire au vieux Géronte :

J'allais chez moi, j'allais mettre un anti-Lulliste,
C'est-à-dire placer un serpent dans mon sein.

aux nouveautés, les musiciens amateurs ou les non-musiciens, déconcertés par une technique qui ne leur était pas familière [1], et aussi quelques maîtres estimés, qui étaient portés à défendre les formes d'art où ils avaient réussi. Parmi ces derniers, un contemporain cite « Messieurs de la Lande, Mouret, de Bousset, Couprin, d'Agincourt, Le Clerc, qui ont toujours prétendu que le premier mérite de la musique était la mélodie ou le beau chant » [2]. Il faut bien admettre aussi que l'opposition n'était pas déterminée uniquement par des considérations artistiques. Bien des musiciens ne pouvaient voir sans aigreur un débutant (de cinquante ans il est vrai) aborder le théâtre avec une œuvre qui le mettait d'emblée au premier rang. Il faut tenir compte enfin des animosités personnelles que le caractère entier de Rameau lui avait sans doute attirées et des mille petits intérêts dont se nourrissent les cabales. Selon les rares témoignages qui nous sont parvenus, ce ne fut pas un musicien qui dirigea les attaques des lullistes. « Un poète se mit à leur tête, publia quelques épigrammes, qu'on ne connaît guère plus à présent que ses autres ouvrages. » [3] Ce « poète » était sans doute le librettiste Roy, l'auteur des *Éléments* et de *Callirhoé*. Il collabora avec tous les musiciens de son temps, excepté avec Rameau. C'était, de l'aveu même des ramistes, un bon poète dramatique, en qui Rameau aurait pu trouver le Quinault qui lui a toujours manqué. « Ah ! Monsieur Roy, s'écrie d'Aquin, au lieu de perdre votre temps à critiquer Rameau, que n'avez-vous travaillé avec lui ? Vos ouvrages vivraient toujours : vous voyez aujourd'hui que tout votre zèle pour l'ancien théâtre ne vous sert à rien. Rameau triomphe : je plains votre situation, elle est cruelle. »

Dans le camp des ramistes, on trouve les jeunes gens, toujours séduits par le nouveau, beaucoup de musiciens de profession et

1. « Les Vieillards, attachés au genre qu'ils connaissaient, s'élevèrent avec force contre ce nouveau phénomène ; ils avaient pour eux tout ce qu'il y avait alors de Musiciens ignorants, qui trouvèrent qu'il était plus aisé de déclamer contre le goût nouveau que de le suivre. Les plus habiles furent partagés... » *Observations sur la littérature moderne*, t. I (1749), p. 202.

2. Pluche. *Le spectacle de la nature*, t. VIII (1746), p. 100.

3. D'Aquin. *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), t. I, p. 70. Voir aussi à la page 74, où il est dit que le succès des *Talents lyriques*, en 1748, « aurait dû adoucir certain poète envieux et jaloux ».

4. *Id. ibid.*, I, 65, Voir aussi les *Observations sur la littérature moderne*, t. IV (1751), p. 140, où il est question de Roy et de « son antipathie pour la Musique de M. Rameau ».

beaucoup de ces « connaisseurs » dont le nombre grossissait depuis trente ans, grâce à l'influence croissante de la musique italienne et à la faveur qu'elle rencontrait auprès de plusieurs mécènes parisiens. La maison du fermier général Le Riche de La Pouplinière, le protecteur de Rameau, était le foyer du ramisme [1] ; Jean-Baptiste Rousseau raillera durement, dans une de ses épîtres,

Ce financier badin,
Qui pour Rameau s'érige en paladin [2].

Il faut joindre à ces partisans des écrivains comme Voltaire [3], qui n'avait pas renoncé à collaborer avec Rameau, et des critiques comme Fréron ou Desfontaines, qui bataillent dans les gazettes [4]. Les ramistes sont généralement plus éclectiques que leurs adversaires : ils admettent Lulli à côté de Rameau, sans doute par habileté autant que par esprit de justice. Dans un passage des *Bijoux indiscrets* [5], Diderot résume ainsi la situation : « les ignorants et les barbons tenaient tous pour Utmiutsol (Lulli) ; la jeunesse et les virtuoses étaient pour Utremifasolasiutututut (Rameau) ; et les gens de goût, tant jeunes que barbons, faisaient grand cas de tous les deux ».

Ainsi la tactique des adversaires de Rameau consiste à lui opposer un musicien mort depuis un demi-siècle, mais dont le souvenir restait toujours vivant et dont les œuvres étaient généralement estimées. Les parallèles entre Lulli et Rameau abondent dans les écrits du temps. Les ramistes s'attachent d'ordinaire à distribuer à chacun des deux musiciens sa juste part d'éloges. Au contraire, pour la plupart des lullistes, on ne peut admirer l'un sans détester l'autre, et il semble impossible que Rameau puisse reconnaître les mérites de son rival. Aussi, pour mieux le discréditer auprès du grand public, on l'accuse de mépriser ouvertement l'art de Lulli. Rameau paraît avoir été vivement affecté par cette manœuvre. Il ne pouvait y répondre qu'en protestant de son admiration pour l'auteur d'*Armide*. Il le fit notamment dans un passage souvent cité de la

1. D'Aquin, *ibid.* I, 54.

2. *Épître sur l'éducation* (1738), citée dans les *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, nouvelle éd., t. III, p. 99.

3. V. d'Aquin. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 57-58.

4. Voir l'*Appendice bibliographique*.

5. Chap. XIII. *Œuvres* (éd. Assézat), IV, 174.

préface des *Indes galantes* (1735) : « Toujours occupé de la belle déclamation et du beau tour de Chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant comme lui la belle et simple nature pour modèle ». Il revient à la charge en 1738 dans de brèves *Remarques* perdues dans la volumineuse collection du *Pour et Contre*. Le *Journal de Trévoux* l'accusait d'avoir « découvert des imperfections jusques dans les plus grands modèles, les Corelli, les Lully ». Et Rameau de répondre, sur un ton où l'on sent la colère : « J'ai toujours considéré Lully comme un grand maître et ne l'ai jamais cité que pour le louer. Voyez en effet les pages 80 et 90 de mon nouveau système, où je rappelle son monologue d'Armide,

Enfin il est en ma puissance,

pour prouver combien son beau naturel répondait à l'ordre de la plus parfaite modulation.

« Prêtera-t-on encore longtemps l'oreille aux discours supposés qu'on ne cesse de m'attribuer, lorsqu'on ne me ménage même pas sur des faits dont chacun peut avoir la preuve en main ? [1] »

Il ne saurait être question ici d'entrer dans le détail de toutes les disputes soulevées par l'apparition successive des divers opéras de Rameau. Il convient toutefois de marquer par quelques faits caractéristiques les principales phases de cette lutte de vingt ans.

En somme, malgré la cabale, aucune œuvre de Rameau ne subit de véritable échec. Les batailles qu'il livrait étaient rudes, mais enfin il les gagnait. *Hippolyte et Aricie*, sa première pièce et la plus discutée, eut plus de trente représentations dès le début [2], signe évident de l'intérêt qu'y prenait le public, bien que Rameau eût sans

1. *Remarques de M. Rameau sur l'extrait qu'on a donné de son livre intitulé : Génération harmonique dans le Journal de Trévoux, décembre 1737* (*Pour et contre*, t. XIV [1738], p. 78-79). C'est sans doute un de ces « discours supposés » qui fera dire à Roy, en 1745, que Rameau « se serait offert à refaire la musique de Phaéton et des autres chefs-d'œuvre de Lully, qu'il regarda, dit-on, d'assez mauvais œil ». (Lettre insérée dans les *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*, t. X, p. 352). Peut-être Roy a-t-il tiré cette information d'un libelle paru la même année et où l'on dit : « J'affirme que ce singulier compositeur ne sera dans tout son jour que lorsqu'il mettra en musique Phaéton et Armide. Vous n'ignorez pas que c'est une faveur qu'il a promise au public, et offerte généralement par souscription ». (*Lettre de M. le baron de*** ou Apologie des fêtes de Polymnie*, p. 2.)

2. Malherbe, commentaires aux *Œuvres complètes*, t. VI, p. LX.

cesse à lutter contre le mauvais vouloir des acteurs et des musiciens. Le *Mercure* parle de « l'accueil favorable que le public a fait à cet opéra », et il ajoute : « le musicien a forcé les plus sévères critiques à convenir que dans son premier ouvrage lyrique il a donné une musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf » [1].

La musique si variée des *Indes galantes* (1735) eut peut-être un succès encore plus continu. Les lullistes ont beau crier à « l'inintelligibilité », au « galimatias », se déclarer « tiraillés, écorchés, disloqués » [2]; l'œuvre fait son chemin dans la faveur du public et finit par faire pâlir les anciens opéras, ceux mêmes du sacro-saint Lulli. Nous possédons ici un témoignage encore plus sûr que celui du *Mercure*, ce sont des *Nouvelles à la main* écrites à un ami de province par un lulliste déclaré, qui enregistre avec désolation les progrès du goût nouveau. Les reprises des *Indes Galantes* font déserter *Thétis et Pélée*, le meilleur opéra de Collasse [3] et, en peu de temps, « ont anéanti *Médée et Jason* », une œuvre du musicien Salomon, reprise assez mal à propos [4]. Bientôt, de l'aveu même du lulliste, le ballet de Rameau ira jusqu'à troubler dans sa gloire la grande ombre de Lulli. « Quelque baroque que soit sa musique, elle trouve de grands admirateurs ; mais j'ai grand peur que si le goût nouveau prend le dessus, il ne fasse tort aux opéras de Lully [5]... Il est étonnant de voir le progrès du goût qui prend pour cet Amphion moderne ; bientôt on ne pourra plus voir d'autre opéra que les siens [6].... On a toujours une fureur pour les *Indes galantes* de Rameau, qui va jusqu'à l'aveuglement. Je crois même qu'on va reculer *Persée*, un des plus beaux morceaux de musique de Lully, tant l'on craint que le trop prochain voisinage de Rameau ne le fasse tomber [7]. » La reprise de *Persée* (14 février 1737) montra combien ces craintes étaient justifiées. Voici les nouvelles que le lulliste envoie à son ami après la représentation : « On a donné avant-hier *Persée* à l'Opéra. Les décorations et les habits en sont superbes ; on

1. *Mercure de France*, oct. 1733, p. 2233 et 2248-2249.

2. *Observations sur les écrits modernes*, t. II, p. 238-239 (lettre du 3 sept. 1735).

3. *Nouvelles à la main des années 1734-1739* (Ms. fr. 13694 de la Bibl. nat.), fo 112 vo (lettre du 3 mars 1736).

4. *Ibid.*, fo 213 vo (lettre du 12 janvier 1737).

5. *Ibid.*, fo 120 vo (lettre du 14 mars 1736).

6. *Ibid.*, fo 213 vo (lettre du 12 janvier 1737).

7. *Ibid.*, fo 16 vo (lettre du 22 janvier 1737).

n'ose pas dire tout haut la même chose du poème et de la musique, tant le mauvais goût prend le dessus. Ceux qui n'osent pas encore lever le masque disent que cela est beau, mais que cela ennuie ; il leur faut du Rameau pour les éveiller. La musique de passion faite pour le cœur et le sentiment n'est point leur fait. C'est là cependant, Monsieur, presque le goût général, et il n'y a que peu de gens qui échappent à la corruption »[1].

Pourtant la lutte est loin d'être terminée. Le succès douteux de *Castor et Pollux* (1737), qui obligea Rameau à retoucher son ouvrage[2], redonne confiance aux lullistes. Les opéras de Lulli se défendent : *Persée* semble avoir un regain de faveur et « se soutient très bien, en dépit des rameauneurs (*sic*) qui sont furieusement consternés de la disgrâce de *Castor*. On prépare *Alys*, qu'on donnera le 8 du mois prochain. Lully reprend à l'Opéra ses anciens droits... »[3]. Mais le parti du goût nouveau relève la tête avec les premières reprises d'*Atys*, « qui n'a pas eu, à la honte du goût du siècle, tout le succès qu'on en devait attendre. Nos jeunes femmes l'ont trouvé triste et vieux ; et nos jeunes gens qui n'y ont trouvé que du sentiment et qui ne connaissent point cette langue-là, n'ont fait que bâiller dans les scènes les plus intéressantes »[4]. Bientôt après, nouveau revirement : le même opéra, chaudement défendu par les lullistes, réussit à se maintenir avec succès[5].

Ces quelques exemples peuvent nous donner une idée des fluctuations du goût, des incertitudes de l'opinion ; ils laissent entrevoir l'acharnement des deux partis et toutes les manifestations, toutes les disputes, dont l'écho n'est pas arrivé jusqu'à nous. Au théâtre,

1. *Ibid.*, f° 249-250 (lettre du 16 février 1737). Il est assez piquant de rapprocher de ce passage la note officielle et conciliante du *Mercure* (février 1737, p. 359) : « Tout le monde rend aujourd'hui justice à la beauté du poème et de la musique de cet opéra, si on en excepte un petit nombre, un peu trop affectés, peut-être, de certaine musique moderne ».

2. *Mercure*, novembre 1737 ; *Pour et contre*, t. XIII (1737), p. 315.

3. *Nouvelles à la main*, f° 93 v° (décembre 1737).

4. *Ibid.*, f° 216 (janvier 1738).

5. *Ibid.*, f° 247 (février 1738). Et *Mercure*, février 1738, p. 324-325 : « Les premières représentations ont fait craindre un mauvais sort pour cet opéra ; mais enfin la beauté de la musique et celle du poème ont dissipé ces vaines terreurs ; on a rendu au génie de Lully et de Quinault toute la justice qu'ils méritent ; les partisans de la nouvelle musique ont perdu l'espérance dont ils s'étaient flattés, et le succès de ce magnifique opéra est une preuve certaine que le bon goût n'est pas encore détruit en France ».

à la promenade, et surtout dans les cafés, on discute passionnément sur la musique nouvelle. D'après les périodiques du temps, le succès des *Fêtes d'Hébé* (1739) ne fut jamais contesté, malgré le léger accroc dû aux paroles un peu dures du chœur *Lacédémone aux armes.* Pourtant le plaisant récit de Géronte, dans une comédie de de Boissy, nous apprend qu'au café le nouveau ballet de Rameau était âprement commenté par les deux camps :

La dispute au café s'est très fort allumée.
C'est au sujet d'un chœur d'un ballet tout récent.
Par un petit abbé, qui criait plus qu'un grand,
Il était porté jusqu'aux nues.
Il mettait au-dessous le beau chœur de *Roland.*
Au blasphème de l'insolent,
Mes entrailles se sont émues ;
Je me lève, et je dis : Monsieur l'abbé, tout beau,
Par moi qui m'y connais, apprenez, je vous prie,
Que ce chœur-là que vous trouvez si beau,
N'est de *Roland* pillé qu'une faible copie.
Notre petit collet redoublant son fracas,
Veut alors parier, d'une audace effrénée,
Tout le revenu d'une année
D'un bénéfice qu'il n'a pas.
Ennuyé du fausset de sa voix détestable,
Je lui réponds : « Par la corbleu !
Il faut se taire, ou mettre argent sur jeu ».
Je jette en même temps dix louis sur la table.
A cet aspect l'abbé rapetissé,
Totalement s'est éclipsé [1].

Mais en somme les *Fêtes d'Hébé* eurent un succès beaucoup plus franc que *Dardanus* (novembre 1739), dont le poème insipide fit tort à la musique. Cet opéra excita particulièrement la verve des lullistes, comme le montrent les estampes satiriques qui ont été conservées [2]. C'est à cette occasion que Jean-Baptiste Rousseau écrivit, dans une lettre à Louis Racine, sa fameuse épigramme :

1. De Boissy. *Les talents à la mode* (1739), Acte I, sc. 3. Le sujet de la pièce se rapporte à la querelle du ramisme ; c'est l'opposition comique du vieux Géronte « partisan de l'ancienne musique », et de ses trois filles, férues de la poésie, de la musique et de la danse nouvelles.

2. Malherbe, commentaires aux *Œuvres complètes*, t. X, p. LXXXII.

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène,
Lully, de la lyrique scène,
Est toujours l'unique soutien ;
Fuyez, laissez-lui son partage,
Et n'écorchez pas davantage
Les oreilles des gens de bien.

Ainsi donc, après six ans de luttes, Rameau n'a pas encore réussi à s'imposer définitivement à l'ensemble du public. On peut juger par là de l'acharnement de ses adversaires, et Voltaire n'exagérait pas lorsqu'il écrivait que Rameau « a eu un parti contre lui qui aurait voulu l'exterminer »[1]. Un passage fort circonspect et vraiment peu compromettant du P. André donne une idée assez juste de l'état de la querelle et de la situation de Rameau vers 1740. « Nous ne parlons pas d'un nouveau musicien qui semble partager tout Paris. Nous laissons mûrir sa réputation, d'autant plus que les principes qui lui sont propres ne sont pas encore assez bien établis, pour la mettre hors d'atteinte des révolutions de la fortune. »[2]

Après *Dardanus*, Rameau quitte pour six ans le théâtre, où il n'est représenté que par quelques reprises de ses œuvres précédentes. Il semble bien que, pendant ces années de répit, sa musique se soit, par elle-même, imposée de plus en plus au public et qu'on se soit familiarisé peu à peu avec certains traits qui avaient choqué tout d'abord. Quand Rameau revient à la scène lyrique, en 1745, c'est comme musicien officiel : il a été chargé par le Roi de composer la musique des divertissements de *La Princesse de Navarre*, représentée à Versailles le 25 février 1745 à l'occasion du mariage du dauphin, et le *Mercure*, dont le ton a changé, note avec complaisance que « le succès a répondu à la réputation du célèbre compositeur, reconnu avec justice pour le premier de son art, non seule-

1. Cité par d'Aquin (*Siècle littéraire de Louis XV*, t. I, p. 54), qui ajoute plus loin que « M. Rameau a longtemps travaillé pour des ingrats ; qu'au milieu de ses succès les plus éclatants, il était en butte aux traits les plus noirs » (p. 57).

2. *Essai sur le beau*, p. 234 (le passage a été écrit en 1739). Il convient toutefois de noter que l'auteur est favorable à Lulli et se demande avec angoisse « combien de temps » ses partisans pourront tenir « contre le torrent de la mode » (p. 237-238).

ment en France, mais même en Europe ». Mêmes éloges pour *Les Fêtes de Polymnie* (12 octobre 1745) et, malgré la mauvaise impression produite par le poème de Voltaire, éloges encore pour *Le Temple de la Gloire*, représenté à Versailles le 27 novembre 1745, donné ensuite à l'Opéra le 7 décembre et repris au mois d'avril de l'année suivante. Trois œuvres nouvelles de Rameau étaient donc représentées en une seule année et deux d'entre elles destinées à la cour.

On le voit, la situation n'est plus la même : autrefois les ramistes formaient un parti d'opposition révolutionnaire en révolte contre la musique officielle inféodée à Lulli; maintenant les lullistes sont devenus un parti d'opposition réactionnaire, essayant de battre en brèche la nouvelle musique officielle, dominée désormais par Rameau. Sans doute, les partisans de l'ancienne musique n'ont pas encore désarmé, et en 1746 l'abbé Pluche, tout en reconnaissant « les applaudissements qu'on a donnés avec justice au savoir de cet homme célèbre »[1] (Rameau), résume fortement l'antagonisme des deux goûts et défend les principes de l'esthétique lulliste. Mais enfin, les attaques sont plus molles, ou plus sournoises. Et puis, les rangs s'éclaircissent. « Cette guerre subsiste encore ; mais comme les vieillards meurent, et que le monde se renouvelle, la musique ancienne perd tous les jours une foule de défenseurs, et la nouvelle acquiert de nouveaux partisans[2] ».

C'est encore à Versailles, à l'occasion du second mariage du dauphin, que l'on représente pour la première fois *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (mars 1747) données l'année suivante à l'Opéra. Quelques mois après, reprise triomphale des *Fêtes d'Hébé* ou *Talents lyriques*, dont le succès est tel qu'à son entrée dans le théâtre Rameau fut un jour acclamé par le public[3]. Pendant les

1. *Le spectacle de la nature*, t. VII, p. 99. Dans son livre *De Lulli à Rameau*, M. Jules Ecorcheville donne comme date de l'œuvre entière 1732 (bibliographie) ou même 1731 (p. 117) et cite d'après une « deuxième édition » de 1747. C'est évidemment une erreur, puisqu'il ne saurait être question du ramisme en 1732. En fait, le tome VII, qui contient les pages sur la musique, est de 1746, l'œuvre complète ayant paru en dix-huit ans, de 1732 à 1750. Et ainsi les vues de Pluche doivent être naturellement rattachées à la querelle du ramisme, et non, comme le fait M. Ecorcheville, à la querelle de Raguenet et de Lecerf, antérieure de quarante ans.

2. *Observations sur la littérature moderne*, t. I (1749), p. 202-203.

3. *Mercure*, janvier 1748.

années 1748-1749, Rameau occupe presque à lui seul la scène de l'Opéra. « Depuis le printemps de l'année dernière, lit-on dans le *Mercure* de mai 1749, on a joué les *Talents lyriques*, *Zaïs*, *les Fêtes de l'Amour et de l'Hymen*, *Pygmalion*, *Platée* et *Naïs*. Jusqu'à présent il n'était arrivé à aucun autre de nos musiciens de voir six de leurs ouvrages se succéder ainsi au théâtre dans le cours d'une année. »[1]

D'Aquin, qui, lui aussi, relève le fait avec enthousiasme, ajoute : « J'ai vu des gens au désespoir de cet événement si favorable à M. Rameau[2]. » Ce sont sans doute ces lullistes mécontents qui, à la faveur de l'étonnement produit par le bizarre sujet de *Platée* (9 février 1749), essayèrent de diminuer, aux yeux du public de la province, le succès de ce ballet bouffon. Rameau écrivit à cette occasion au directeur du *Mercure* une lettre de protestation que ses biographes paraissent avoir ignorée et qui est également importante pour l'histoire de l'œuvre[3], pour la querelle du ramisme et pour la connaissance du caractère de Rameau. Je me permets donc de reproduire ici en entier le texte de cette lettre[4] :

Lettre de M. Rameau à M. Rémond de Sainte-Albine.

« Je ne puis me dispenser, Monsieur, de relever un fait avancé dans le *Journal des Savants* du mois dernier sur mon opéra de *Platée*.

« Il y est dit, à propos des poèmes lyri-comiques du feu sieur Hautreau, que des cinq poèmes de ce genre de cet auteur, il n'y a eu que *Platée* qui ait paru sur le théâtre, et qu'il n'a pas réussi, quoique mis en musique par, etc.

« Je passe sous silence l'éloge que ces messieurs ont bien voulu faire néanmoins de mes talents, et je leur en suis toujours bien obligé ; mais je vous avoue qu'un peu plus d'exactitude m'aurait flatté davantage.

1. Ou plus exactement de quatorze mois, comme le remarque M. Arthur Pougin (*Jélyotte*, p. 172, n. 3), *Zaïs* étant du 29 février 1748.

2. *Siècle littéraire de Louis XV*, t. I, p. 55.

3. Surtout en l'absence du registre des recettes « perdu pour cette période » (Malherbe, *Commentaires*, XII, XXIX).

4. *Mercure*, juillet 1749, p. 116-118. Pour ce texte comme pour toutes les autres citations, j'ai adopté l'orthographe moderne, excepté dans les noms propres.

« Je ne crois pas qu'il y ait eu au théâtre de succès plus marqué que celui de *Platée*.

« Les sept premières représentations données dans l'espace de dix jours, et que l'on pourrait équitablement réduire à six, vu qu'il fut joué le jeudi, jour du feu de l'Hôtel-de-Ville, et les trois derniers jours gras consécutivement, ont produit 19672 livres 10 sols

« Les six représentations qui en ont été données ensuite dans le carême, uniquement pour satisfaire à l'empressement du public, l'intention n'ayant été d'abord que de la donner en carnaval, ont produit 11892 livres, ce qui fait près de 32000 livres en treize représentations.

« Cela joint à la comparaison des dernières représentations de ce ballet, donné les mardis et les jeudis, avec les premières d'un ouvrage d'un autre genre que l'on donnait les vendredis et les dimanches [1], sont des preuves écrites que je ne me serais jamais cru dans la nécessité d'opposer, tant la chose est notoire ; aussi n'est-ce point pour rectifier cet écrivain auprès des personnes qui habitent Paris, que je vous supplie, Monsieur, d'insérer ma lettre dans le *Mercure*, mais bien pour les provinces, qui ne peuvent être instruites de beaucoup de faits que par les journaux, et que l'on devrait par conséquent avoir plus d'attention à ne pas induire en erreur. D'ailleurs je suis trop jaloux du succès que le public daigne accorder à mes ouvrages, pour souffrir qu'on cherche à en diminuer le nombre.

« Pénétré [2] de la plus vive et de la plus sincère reconnaissance des nouvelles marques qu'il vient de me donner encore de sa bonté, à l'occasion de mon *Opéra de la paix*, j'ose vous assurer que je ne me sens que plus encouragé à mériter la continuation d'une faveur qui a été et sera toujours l'objet de tous mes vœux, et que je ne désirerais rien tant que d'être plus à portée de lui procurer encore plus de plaisir, et de pouvoir à mon gré pousser aussi loin que j'en puis être capable un art qui a fait seul l'occupation de toute ma vie.

« J'ai l'honneur d'être, etc. »

Le ministre d'Argenson, qui n'aimait pas Rameau ni sa musique,

1. Il s'agit sans doute de *Naïs* ou l'*Opéra de la paix* (avril 1749), dont Rameau parle plus loin.

2. Ce dernier paragraphe est cité dans d'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, t. I, p. 79.

et qui, depuis 1747, avait la haute main sur les affaires de l'Opéra, s'émut de voir tant d'ouvrages de Rameau représentés en si peu de temps et interdit qu'on donnât plus de deux opéras de lui par an[1]. Même après 1750, notre musicien, bien qu'universellement admiré, rencontra de ce côté-là des difficultés pour faire représenter ses œuvres nouvelles[2]. Les derniers lullistes durent naturellement trouver en d'Argenson une protection puissante ; ils réussirent en partie à entraver les représentations de *Zoroastre* (décembre 1749). « C'est à cette jalousie, avoue le ramiste d'Aquin, que le magnifique opéra de *Zoroastre* a été sacrifié. Les acteurs ne sont-ils pas malades quand ils le veulent ? »[3]. Les ennemis de Rameau lui opposent Mondonville et son *Carnaval du Parnasse,* dont l'éclatant succès fait tort à *Zoroastre* et aux reprises de *Platée* (janvier-février 1750)[4], ce qui, assure Collé, a « fort mortifié Rameau ».

Un témoignage de 1750 montre bien quelle était alors cette gloire inquiète, ce triomphe sans cesse troublé. « Sa gloire est au plus haut degré où celle d'un homme vivant puisse monter ; mais tous ses adversaires ne sont pas détruits. Les prétendus gens de goût crient qu'il est perdu en France, que le mauvais genre de Rameau ruine le théâtre... L'Europe admire ses ouvrages, tout Paris y court en foule, quelques musiciens jaloux les décrient, quelques acteurs même les desservent, ou les arrachent tout vivants à l'avidité du public. On ignore quels seront enfin les derniers retranchements de ses ennemis. »[5]

Pourtant il semble bien que la reprise de *Pygmalion* (mars 1751) « a terrassé la cabale »[6]. Ce fut une apothéose. Des applaudissements frénétiques éclataient à chaque morceau ; Rameau, aperçu dans une loge, fut acclamé d'un commun élan par les spectateurs et par l'orchestre[7]. « Ces applaudissements ont comblé de joie le pauvre Rameau, à ce que m'a dit Monticourt, qui vit ce grand artiste

1. Collé. *Journal* (juillet 1749), édit. Bonhomme, I, 82-83. Certains prétendaient même qu'il voulait n'en tolérer qu'un seul.

2. *Ibid.*, I, 300 (mars 1751).

3. *Siècle littéraire de Louis XV*, I, 67-68.

4. Grimm. *Le petit prophète de Bœmischbroda*, ch. XXI. — Collé. *Journal* (mars 1750), édit. Bonhomme I, 134-135.

5. *Observations sur la littérature moderne,* t. II (1750), p. 353-354.

6. D'Aquin. *Siècle littéraire de Louis XV*, t. I, p. 55.

7. *Mercure,* avril (p. 167) et mai (p. 185) 1751.

quelques jours après ; il était transporté, il pleurait de joie. Il était ivre de l'accueil que lui avait fait le public, il jurait de lui consacrer le reste de sa vie. *M. le prévôt des marchands*, lui disait-il, *ne veut pas faire jouer trois tragédies, deux ballets et trois actes séparés que j'ai tout prêts ; mais, monsieur, le public trouvera tous ces ouvrages à ma mort, et je travaillerai jusqu'au dernier soupir pour lui marquer ma reconnaissance*[1]. »

Malgré les oppositions auxquelles il fait allusion, Rameau donne, cette même année, l'acte de ballet de *La Guirlande* (septembre 1751) et *Acanthe et Céphise* (novembre 1751), « pastorale héroïque » représentée à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne. Les années 1751-1752 marquent l'apogée de la fortune de Rameau et la fin de la querelle entre lullistes et ramistes. Le rude lutteur n'a pas encore fini de batailler : il recommencera bientôt, mais les adversaires auront changé, ainsi que l'objet de la dispute. Pendant cette courte trêve, il peut jouir presque en paix de sa victoire ; c'est probablement de cette époque que date l'estampe attribuée à Basan et intitulée *Le Triomphe de Rameau*, où l'on voit le musicien, debout sur un char de triomphe et couronné par une victoire ailée[2]. Sans doute, il se fait vieux, et, à ses œuvres nouvelles, certaines voix désobligeantes commençent à murmurer le *Solve senescentem* d'Horace[3]. Mais qu'importe ! Il est maintenant « au-dessus de l'éloge et de la critique »[4]. Et l'impression finale que laisse la querelle enfin close nous est donnée par les paroles enthousiastes de d'Aquin[5] : « Oui, notre Orphée a remporté une victoire complète ; ses ennemis sont terrassés, et s'il y a encore quelques factieux qui conspirent en secret, je dirai avec un de nos premiers poètes que ce reste de sédition

N'est qu'un bruit passager des flots après l'orage,
Dont le courroux mourant frappe encor le rivage,
Quand la sérénité règne aux plaines du ciel. »

* * *

Venons maintenant aux idées engagées dans la querelle. Certaines

1. Collé. *Journal* (mars 1751), édit. Bonhomme, I, 299-300.
2. Reproduite dans Pougin, *Jélyotte*, p. 172.
3. Clément. *Les cinq années littéraires*, t. III, p. 264 (décembre 1751).
4. Fréron. *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. V (1752), p. 138.
5. *Siècle littéraire de Louis XV*, t. I. p. 88.

d'entre elles ne nous seront pas inconnues, car elles se sont déjà exprimées trente ans auparavant, dans la polémique entre Raguenet et Lecerf de La Viéville.

Manque de simplicité et de naturel, manque de sentiment et d'expression, goût fâcheux pour le « bruit », qui chatouille ou étonne « l'oreille », mépris de la mélodie « tendre » qui touche « le cœur », bizarreries et excentricités incompréhensibles, manque de mesure, abus de la science harmonique et des dissonances, excès de force ou de vitesse, voilà les griefs que les lullistes invoquent perpétuellement contre la musique de Rameau. Pour remplacer les citations innombrables qu'il serait facile de faire à ce sujet, je me contenterai de reproduire ici un passage oublié, où, sous une forme assez froidement allégorique, un lulliste anonyme fait la critique d'*Hyppolyte et Aricie*[1].

« ... Vénus promit des dons et des faveurs à tous ceux qui travailleraient avec succès pour son théâtre... Tous travaillent à l'envi à composer de la musique, chacun vantait son travail et la peine qu'il s'était donnée ; les géomètres même s'en mêlèrent : ils louaient les calculs immenses qu'ils avaient fait pour trouver moyen de parcourir dans les airs de violons toutes les différentes combinaisons d'un *ré* ou d'un *mi*, avec les autres notes ; il est vrai que cet air n'avait point de chant, et dans cette musique contrainte et si pénible à composer, rien ne coulait de source, nul génie ne les animait, ils fuyaient la nature et le sentiment ; l'art n'aurait dû servir qu'à chercher l'un et l'autre pour les orner et les mettre dans leur plus beau jour. Quand celui où l'on devait exécuter sur le théâtre de Cythère ce ballet tout vanté fut arrivé, la plupart des spectateurs s'écrièrent que les instruments étaient faux ; leurs sons faisaient peine aux oreilles les moins délicates ; on leur déclara dogmatiquement que c'étaient des dissonances faites exprès et le chef-d'œuvre de l'art...

« Le ballet fut dansé par les nymphes de la suite de Vénus, danses indécentes où se mêlaient les athlètes de la suite de Mars ; les Grâces faisaient des sauts et des tours de force, la confusion régnait, la musique n'avait de rapport à la danse que par le mouvement plus ou moins vif, point de pensée par conséquent, point d'expres-

1. *Lettre de M. X... à Mlle X... sur l'origine de la musique* (*Mercure*, mai 1734. p. 867-869).

sion. On parcourait tous les tours (*sic*) avec rapidité, les dissonances prodiguées sans cesse ; quelquefois on s'obstinait à rebattre deux notes pendant un quart d'heure ; beaucoup de bruit, force fredons ; et lorsque par hasard il se rencontrait deux mesures qui pouvaient faire un chant agréable, l'on changeait bien vite de ton, de mode et de mesure. Toujours de la tristesse au lieu de tendresse, le singulier était du baroque, la fureur, du tintamarre ; au lieu de gaîté, du turbulent, et jamais de gentillesse, ni rien qui pût aller au cœur... »

Les ramistes répondent que la musique « vive, foudroyante et majestueuse » de Rameau vaut bien, dans un autre genre, celle de Lulli, généralement « aimable, flatteuse, disons même un peu efféminée »[1]. D'ailleurs, devra-t-on s'en tenir pour toujours à l'opéra du Florentin ? Ne semble-t-il pas souvent bien informe pour les oreilles modernes ? « Toutes les premières parties de ses ouvertures et toutes ses grandes entrées, par exemple soit pour les dieux, soit pour les rois, soit pour les peuples, de quelque pays qu'ils soient, paraissent frappées au même coin. On en peut dire autant de toutes ses fêtes infernales avec leurs magies, et de tous ses sommeils avec leurs airs tendres et gracieux. Le caractère de ses airs gais n'est pas bien distinct ; et quant à son récitatif, quoique beau, quoique sans monotonie, il n'est généralement varié que par les paroles et le mouvement, faute des accompagnements dont il aurait pu être susceptible en beaucoup d'endroits »[2].

Les prétendues extravagances de Rameau ne font que prouver l'inépuisable variété de son invention et son ingéniosité à « caractériser » les nuances les plus diverses. Ce qui, pour l'ignorant, n'est que vacarme ou cacophonie est, en réalité, pour le connaisseur, une harmonie riche et profonde, maniée avec sûreté par un maître suivant les besoins de l'expression dramatique. Qu'on prône le sentiment et le naturel, rien de mieux. Mais qu'on n'entrave pas les progrès de la musique ; qu'on ne tente pas de la borner aux chants « doucereux » des *brunettes* ou à « de plates symphonies de village »[3].

Voilà le thème général des discussions. Il convient d'insister en

1. D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV*, t. I, p. 63.

2. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII (1743), p. 156.

3. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII (1743), p. 153 et t. XXVI (1741), p. 23.

outre sur quelques points particuliers qui peuvent aider à mieux comprendre l'art de Rameau [1].

La musique nouvelle est « difficile ». Les ramistes en conviennent avec fierté et se plaisent à l'appeler eux-mêmes « diabolique » [2]. Les lullistes s'en indignent. Lors des représentations de *Dardanus*, ils trouvent « que la musique en est bien noire » et « que les musiciens de l'orchestre, pendant trois heures entières, n'ont pas le temps d'éternuer » [3]. On connaît l'épigramme :

Contre la moderne musique
Voici ma dernière réplique.
Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple Nature,
Dont l'art doit être le tableau,
Ah ! le sot homme que Rameau ! [4]

Ce reproche dut être particulièrement sensible à Rameau. Ne pas savoir peindre « la simple nature », lui qui, dans ses théories comme dans son art, prétendait la suivre toujours ! Ce n'est point par hasard que ces deux mots reviennent à la fin de la brève préface des *Indes galantes*, où il déclare qu'il a toujours pris, comme le « grand Lully », « la belle et simple nature pour modèle ».

A ce reproche de difficulté rebutante et de science excessive s'ajoutait une insinuation bien autrement perfide. Qui donc est ce Rameau qui, à cinquante ans sonnés, s'avise d'écrire des opéras ? Un bon musicien sans doute, un habile organiste, l'auteur d'ingénieuses pièces de clavecin et de quelques cantates ; mais surtout, mais essentiellement, le théoricien profond et abstrus du *Traité de l'harmonie*, c'est-à-dire un mathématicien, un physicien, un « savant », tout ce qu'on voudra excepté un artiste. La paresse humaine n'aime pas à changer les étiquettes dont elle se sert pour

1. Je laisse de côté bien des détails se rapportant à des parties spéciales de l'œuvre de Rameau et qui ne sauraient entrer dans une étude générale sur la querelle entre lullistes et ramistes. Ils trouveront leur utilisation naturelle dans un livre qui paraîtra prochainement sur *L'opéra de Rameau*.

2. Pluche. *Le spectacle de la nature*, t. VII, p. 102.

3. *Nouvelles à la main* (18 et 20 novembre 1739), retrouvées par M. Emile Dacier. Cité par Malherbe, X, XLIX et L.

4 *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, nouvelle édition, t. I, p. 96 (la première édition est de 1737).

cataloguer les individus. Il devait forcément exister dans le public, pour les débuts de Rameau à l'Opéra, une prévention mal avouée, que les lullistes ne manquèrent pas d'exploiter en insinuant que les mathématiques n'avaient que faire au théâtre. L'harmonie de Rameau, disent-ils, « prend un ton géomètre qui effarouche le cœur » et « n'offre que de grandes vérités d'algèbre » [1]. « C'est qu'il est difficile de faire de la musique avec de la géométrie [2] ». « La géométrie, introduite dans la musique, retranche des fautes ; produit-elle des beautés ? [3] » Favart lui-même, dans sa parodie d'*Hippolyte et Aricie* [4], fait dire plaisamment à Phèdre :

Ah ! je vous entends,
Taran, tantan, taran, tantan.
Puisqu'à m'obstiner on s'applique,
Qu'une musique
Géométrique
Taran, tantan, taran, tantan,
Soutienne mes maigres accents.

A vrai dire, cette impression pourrait être justifiée en partie par certains passages d'allure un peu raide, de construction un peu mécanique et de contour un peu anguleux que l'on rencontre parfois dans l'œuvre de Rameau à côté de mélodies infiniment souples et gracieuses. Cela suffisait, joint à la réputation scientifique de Rameau, pour donner à la critique lulliste une portée redoutable. Il fallait compter aussi avec cette aversion pour le raisonnement, assez fréquente chez les purs artistes et qui, au dire de Jean-Jacques Rousseau [5], portait les musiciens « élèves » de Lulli à se déclarer « scandalisés de voir un confrère réduire son art en principe, l'approfondir et le traiter méthodiquement ».

Aussi affecte-t-on de reconnaître la complexité savante de son harmonie, mais c'est pour lui contester le don de l'invention mélodique et du « beau chant ». N'a-t-il pas osé avancer, dans ses ouvrages

1. Cartaud de la Vilate. *Essais... sur le goût* (1736), p. 292-293.

2. Clément. *Les cinq années littéraires*, t. II (1750,)p. 76.

3. Roy. *Lettre sur l'opéra*, dans les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. II (1749), p. 20. Voir aussi Meusnier de Querton, *Reglement pour l'opéra* (1743). p. 9 : « Nous avons des musiciens géomètres ».

4. Scène III.

5. *Dissertation sur la musique moderne* (1743), préface, p. V.

théoriques, que la mélodie dérive de l'harmonie et lui est logiquement postérieure dans l'évolution de l'art musical ? A cette assertion mal interprétée, les lullistes répondent « que le premier pas de notre musique et de celle de tous les peuples qui ont eu quelque culture, a été de former un chant ; et le second pas, de nourrir et de relever ce chant par d'agréables consonnances ; qu'ainsi l'harmonie est une beauté de second ordre, et nécessairement subordonnée à la première ; que c'est une suivante qui doit être attentive à aider, à produire, à faire valoir sa maîtresse, et non à la cacher ; moins encore à la détruire [1] ». Au lieu de cette harmonie discrète, que trouve-t-on dans l'opéra de Rameau ? Des « accompagnements tumultueux », où « toutes les voix sont couvertes par l'orchestre » [2], de ces accompagnements « insolites » et qui « se moquent de leur sujet », selon le mot de de Mairan [3]. « On dirait que le but de l'harmonie est d'étouffer et d'anéantir totalement la mélodie. Et ce n'est pas après tout un grand dommage ; car il n'est plus question de ces chants délicieux qui agissaient autrefois si puissamment sur l'âme, qu'ils troublaient et allaient même jusqu'à suspendre quelquefois ses facultés. L'honneur de ces grands renversements de l'âme appartient aujourd'hui aux dissonnances : il faut à notre goût usé des fugues, des tenues, du contrepoint, une foule prodigieuse d'accords, et l'on en est venu au point de satiété que les moins naturels sont devenus les plus agréables [4]. »

Pour se plaire à ces difficultés, pour goûter ces harmonies recherchées, il faut être « connaisseur » ou même « savant ». Or, être connaisseur ou savant, c'est, en somme, le fait de quelques privilégiés. La musique nouvelle s'adresse donc au petit nombre,

.... et dans le même temps
Qu'il paraît qu'elle pique
Quinze ou vingt prétendus savants,
Elle ennuie à mourir plus de mille ignorants [5].

Les lullistes de bonne foi n'ont jamais contesté que leurs adver-

1. Pluche, *Le spectacle de la nature*, t. VII, p. 101.
2. *Lettres à Mme la marquise de P... sur l'opéra* (1741), p. 152-153.
3. Clément. *Les cinq années littéraires*. t. I (1749), p. 215.
4. Rémond de Saint-Mard. *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 45-46.
5. De Boissy. *Le Badinage*, scène IX, p. 48 (à propos d'*Hippolyte et Aricie*).

saires ne leur fussent supérieurs en culture musicale. S'il se rencontre un ramiste dans un cercle d'amis qui se réunissent pour faire de la musique, on est généralement obligé « de le ménager ; car il est l'âme de nos concerts. Il bat la mesure ; il fait répéter à nos dames leurs parties ; il donne le ton ; il change de cent instruments ; du violon il passe à la basse de viole, pour prendre un hautbois ou un basson, et dans un besoin il chante et s'accompagne du clavecin[1] ». Mais, en dehors des musiciens de profession et des maîtres de chant, qui peut s'attarder à ces études superflues ? Qui donc a le loisir d'apprendre les règles de la composition et de s'acharner à reproduire « les roulades du serin et les soupirs du rossignol », au lieu de chanter tout bonnement, comme autrefois ? Tout au plus quelques grands seigneurs, quelques gens du monde. Et ici la querelle prend un caractère social assez curieux. « Nous autres qui faisons la multitude, s'écrie le brave abbé Pluche, nous sommes peu touchés de ces agréments si apprêtés. Nous les abandonnons sans peine aux personnes du grand monde, chez qui ils semblent avoir trouvé leur principal refuge[2]. » Ce n'est plus maintenant que l'on entendrait sur le Pont-Neuf, comme au temps de Lulli, les airs de l'Opéra ; ils ne sont même plus accessibles à la « bourgeoisie ». « ... De toutes les paroles que nos musiciens modernes habillent en falbalas, ou qu'ils découpent en zigzags et en pretentailles, il n'y en a aucunes qui descendent jusqu'à nous, et qui fassent fortune dans la bourgeoisie[3]. » A celle-ci, Lulli, Campra, Lalande, Destouches fournissent des airs qui « sont encore les délices de la multitude ». Aussi les ramistes ne manquent-ils pas de les traiter de « musiciens bourgeois ». La musique de Lulli était *populaire*, au sens large du mot ; la musique de Rameau est plutôt aristocratique.

C'est que la tragédie lyrique de Lulli était encore une tragédie, dont l'intérêt dramatique avait de quoi captiver l'attention du grand

1. *Lettre à Mme la marquise de P... sur l'opéra* (1741), p. 144-145.

2. *Le spectacle de la nature*, t. VII, p. 127.

3. *Ibid.*, p. 126-127. Voir aussi, *ibid.*, p. 126 : « Mais comme le volatil le plus outré en fait d'ouvrages d'esprit a été de mode parmi ceux qui aiment plus l'éclat que la justesse, jusqu'à traiter Virgile, Despréaux, Racine et Molière de poètes bourgeois, qu'on pouvait abandonner aux esprits du moyen étage ; le volatil a aussi son règne en fait de musique. Lulli, Campra, la Lande, Destouches, et Couprin, dont les airs sont encore les délices de la multitude, sont assez communément traités de musiciens bourgeois dans les concerts prétendus réformés ».

public, tandis que l'opéra de Rameau n'est guère autre chose, assurent les lullistes, « qu'un concert dansant[1] ». Les belles « scènes » pathétiques où triomphait le récitatif de Lulli ont presque disparu de l'opéra nouveau et sont d'ordinaire sacrifiées aux « fêtes », aux divertissements. Sans doute, cette décadence du récitatif est en partie imputable à la faiblesse des livrets et à l'absence de poèmes touchants ou vraiment tragiques. Mais Rameau n'aurait-il pu trouver de meilleurs librettistes s'il s'était vraiment soucié du poème et s'il avait voulu les payer davantage ? Et dans ses airs de chant, si « fardés », si « bizarres », si « peu naturels »[2], qu'ils semblent composés uniquement pour faire briller les chanteurs virtuoses, est-ce encore la faute du poète, si le musicien se moque à tout instant des paroles ? Qu'on les supprime donc, ces paroles, et que les musiciens « baroques » se contentent, « pour appuyer leur chant, de pousser des sons inarticulés et de pure fantaisie, selon qu'ils les trouveront compatibles avec la volubilité des agréments modernes[3] ». Quant aux divertissements et aux danses, ils prennent tant d'extension dans l'opéra, qu'ils envahissent tout ; « tout est mis en ballet[4] ». Qu'est devenue ainsi la tragédie lyrique ? « Cinq fêtes mal cousues, et précédées chacunes d'un petit prologue : est-ce là une action, est-ce là une pièce de théâtre ?[5] » L'équilibre assuré par le génie de Lulli entre la poésie, la musique et la danse sous l'hégémonie de la première, ce sage équilibre est désormais rompu. La musique, qui devrait être « esclave de la poésie[6] », l'a réduite à son tour en servitude, et ce « faux et ridicule préjugé » s'est établi, « que la mnsique seule fait tout le mérite d'un opéra[7] ».

1. Roy. *L'Italienne* (petite comédie pour la clôture du Théâtre italien), *Mercure*, avril 1749, p. 204. Mots placés dans la bouche d'un personnage appelé « La Critique ».

2. Rémond de Saint-Mard. *Réflexions sur l'opéra* (1741), p. 60-61.

3. Pluche, *Le spectacle de la nature*, t. VII, p. 135. Le savant abbé a imaginé, avec une ironie laborieuse, un projet de « transaction » entre la musique « chantante » et la musique « baroque ». D'ailleurs Rameau semble avoir, sur ce point, exaspéré les critiques, s'il est vrai qu'il ait dit, comme on l'assure, que « si on le fâchait, il mettrait en musique la *Gazette de Hollande* ». (Clément, *Les cinq années littéraires*, t. III (1751), p. 4).

4. Rémond de Saint-Mard. *Réflexions sur l'opéra*, p. 55.

5. Réponse de l'auteur de la *Lettre sur les opéras de Phaëton et d'Hippolyte et Aricie*, cité dans les *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXIII (1743), p. 107.

6. Rémond de Saint-Mard. *Réflexions sur l'opéra*, p. 79.

7. *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit* (1739), nouvelle édition, t. IV, p. 403.

Les ramistes en conviennent : c'est de la musique qu'ils veulent avant tout. Car « la musique est le fond véritable de l'opéra » et « la scène lyrique est vraiment le théâtre de la musique[1] ». Les lullistes osent reprocher à Rameau les libertés qu'il prend avec les paroles du poème ! Mais c'est là précisément le plus beau trait de son génie. Avant lui, « on ne soupçonnait pas encore qu'il pût se trouver de l'expression dans une musique indépendante des paroles » ; il a su créer « une musique qui porte caractère, qui exprime d'elle-même sans aucun secours étranger[2] ». Comment peut-on accuser cette musique de manquer d'expression ? Personne, au contraire, n'a eu plus que Rameau le souci de « caractériser » les sentiments ; et il y a si bien réussi que le plus souvent sa musique pourrait se passer complètement de paroles. « ... Je vous demanderai seulement si l'on a besoin de paroles dans la prière de Thésée à Neptune (d'*Hippolyte et Aricie*) pour y sentir la situation de son âme ? Je vous demanderai encore si l'on en a besoin dans le monologue de Télaïre, au premier acte de *Castor et Pollux*, pour y sentir la triste et lugubre situation d'une amante éperdue[3] ? » Que la musique soit donc désormais maîtresse dans un théâtre qui est fait pour elle et que la poésie se plie humblement à tous ses caprices. « Lulli doit autant à Quinault qu'à son propre génie ; Campra et Destouches n'ont pas moins d'obligations à La Motte et à Danchet : mais un aussi grand homme que Rameau ne devait briller que de son propre éclat ; lui seul pouvait se suffire à lui-même et suffire à tout le monde. La poésie a son théâtre : qu'elle aille y déployer tous ses avantages ! La musique doit avoir aussi le sien : qu'on ne le lui dispute plus ; qu'elle y règne seule ; qu'elle en chasse toute rivale qui veut lutter contre elle, et qu'elle n'en admette qu'autant que leur difformité pourra lui servir de lustre. Principes dignes du restaurateur de la belle harmonie et dignes de ceux qui n'ont pu résister à tant d'attraits ravissants ![4] » Et nous pouvons ajouter : paroles surprenantes et nouvelles dans l'histoire de la musique française, paroles singulièrement significatives de l'évolution de notre goût musical.

1. *Observations sur la littérature moderne*, t. IV (1751), p. 140-141 et p. 139.

2. *Observation sur les écrits modernes*, t. XXXII (1743), p. 159.

3. *Ibid.*, p. 160.

4. *Le Postillon français*, 30 juin 1739. Cité par Malherbe IX, XXVI. Rameau lui-même n'eût peut-être pas été aussi radical.

Ceci nous amène à un dernier point, qui achève d'éclairer la querelle. J'ai indiqué plus haut, et l'on a pu voir par ce qui précède, que les griefs des lullistes contre la musique de Rameau ressemblent souvent aux arguments dont se servaient, au début du siècle, les défenseurs du vieux goût français pour combattre les partisans de la musique italienne. C'est que la seconde querelle se rattache étroitement à la première. Le style de Rameau porte les traces évidentes de l'influence italienne[1]. Ses ennemis le lui reprochent ; ses partisans, formés pour la plupart à l'école des cantates et des sonates d'outre-monts, ne manquent pas de lui en faire un mérite. « On l'accuse de travailler dans le goût italien ; c'est-à-dire, qu'on lui fait un crime de ce qui mérite notre admiration [2]. » Les uns se désolent en constatant que « l'on s'ennuie à l'Opéra lorsqu'il n'offre pas les variétés et les caprices du goût italien et qu'il n'a pas contracté un air étranger[3] ». Les autres s'écrient avec le Léandre de de Boissy[4] :

> Pour moi, j'admire et bénis le génie,
> Dont les hardis travaux et la mâle vigueur
> Enrichissent Paris des trésors d'Italie.

Pour certains même, la discussion entre lullistes et ramistes semble se réduire tout entière à la querelle de l'italianisme. On trouve dans une critique de la *Lettre sur les opéras de Phaëton et d'Hyppolyte et Aricie* cette déclaration très explicite : « En un mot, les uns aiment la musique française, à laquelle ils sont accoutumés dès leur enfance, et dont ils ont longtemps ouï faire de grands éloges. Les autres, balançant ces éloges avec les jugements de toutes les autres nations et comparant sans préjugé les impressions qu'ils en reçoivent avec celles que fait sur leur âme la musique qu'on appelle italienne et qu'on devrait avec autant de raison appeler flamande, anglaise, allemande, espagnole, polonaise, etc., donnent la préférence à celle-ci avec d'autant plus de facilité, que, cette musique s'étant introduite en France il y a environ trente ans, et y étant

1. Je me propose de revenir ailleurs sur cette question, dont l'étude me paraît capitale pour interpréter exactement l'évolution de notre musique au XVIIIe siècle.

2. Fréron. *Lettres sur les écrits de ce temps*, t. II (1749), p. 246.

3. Réponse de l'auteur de la *Lettre sur les opéras de Phaéton et d'Hippolyte et Aricie*, cité dans les *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXIII (1743), p. 109.

4. *Les talents à la mode* (1739), A. II, sc., 1, p. 45.

aujourd'hui fort à la mode, ils n'ont fort heureusement point de préjugés d'éducation à surmonter, comme les vieux partisans de l'ancienne musique[1] ». Toutefois, les plus clairvoyants des ramistes s'aperçoivent bien que, malgré son habileté à utiliser les ressources du style italien, Rameau est loin d'avoir rompu complètement avec la vieille tradition française, et que son œuvre est une synthèse d'éléments divers qui sont venus nourrir et enrichir notre musique nationale, mais non pas au point de la dénaturer ou de la rendre méconnaissable. Cette attitude moyenne, qui paraît être la plus conforme à la réalité des choses, se trouve en partie exprimée dans ce jugement de Fréron[2] : « La musique de M. Rameau n'est ni purement française, ni purement italienne. Il a les grâces et la douceur de l'une, sans en avoir la monotonie ; la profondeur et le génie de l'autre sans trop sentir la science ».

* * *

On voit maintenant sans doute quelle est la véritable signification de la querelle entre lullistes et ramistes. Cette lutte de vingt ans se présente comme une série d'attaques répétées contre les œuvres dramatiques de Rameau et garde jusqu'à la fin un caractère personnel très nettement marqué. Mais elle se rattache étroitement à des faits plus généraux. D'abord, l'opposition entre le goût français et le goût italien, opposition latente mais persistante depuis le début du siècle, et qui trouve dans la polémique du ramisme une nouvelle occasion de s'exprimer. Les partisans de la vieille musique française dénoncent dans l'œuvre de Rameau tout ce qui leur semble porter la trace de l'influence italienne ; et même ils mettraient volontiers sur le compte de l'Italie des « difficultés », des « bizarreries » ou des « hardiesses » qui les déconcertent.

Pourtant, d'autres musiciens que Rameau ont utilisé au théâtre, avant lui et pas beaucoup moins que lui, certains procédés de technique italienne. Et d'ailleurs, dès que les bouffons passeront les Alpes, ne trouvera-t-on pas dans son œuvre de quoi le rapprocher des vieux musiciens français pour l'opposer à l'Italie ? Vouloir voir uniquement dans la querelle la révolte des lullistes contre des œuvres

1. *Observations sur les écrits modernes*, t. XXXII (1743), p. 146-147.
2. *Lettres sur les écrits de ce temps*, t. II (1749), p. 247.

qui auraient consacré d'une manière particulièrement agressive les progrès de l'influence italienne en France, ce serait oublier et méconnaître le génie français de Rameau, son immense science musicale et son tempérament de musicien.

En réalité, la querelle entre lullistes et ramistes, quoique non sans rapport avec l'opposition du goût français au goût italien, est l'expression d'un fait de portée encore plus générale : l'opposition du goût français à la musique pure, et aussi, il faut bien le dire, la faveur croissante de la musique pure chez un peuple qui s'y est montré parfois rebelle. Qu'on reproche à Rameau son excès de science, son harmonie trop compliquée, ses chants bizarres et difficiles, son mépris de la poésie ou même son italianisme, tous ces reproches se réduisent au fond à un seul : trop de musique. C'est un reproche qu'on n'avait pas encore souvent adressé à un musicien français ; et, bien qu'en matière de musique dramatique il puisse avoir sa valeur, c'est un reproche dont aucun vrai musicien ne s'est jamais affligé outre mesure.

Paul-Marie Masson.

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES ET PÉRIODIQUES DU TEMPS

RELATIFS A LA QUERELLE DU RAMISME

André (le P. Yves) *Essai sur le beau*, Paris, Guérin, 1741, in-12.

Aquin (Pierre-Louis d') *Siècle littéraire de Louis XV* ou *Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam-Paris, Duchesne, 1752, 2 vol. in-12.

Boissy (Louis de) *Le Badinage*, comédie... représentée le 23 novembre 1733. La Haye, 1735, in-8°.

— *Les Talents à la mode*, comédie..., Paris, Prault, 1739, in-8°.

Bellioud Mermet (Louis). *De la Corruption du goût dans la musique française*, Lyon Delaroche, 1746, in-8°.

Cartaud de la Vilate (Nic.) *Essai historique et philosophique sur le goût*, Paris, de Maudouyt, 1736, in-12.

Collé (Charles) *Journal et mémoires* (1748-1772), éd. Bonhomme, Paris, Didot, 1868, 3 vol. in-8°.

Dubuisson (S.-H.) *Lettres au marquis de Caumont* (1735-1741), éd. Rouxel, Paris, Arnould, s. d. (1882), in-12.

*Lettre de M. *** à Mlle *** sur l'Origine de la musique*, Mercure de France, mai 1734, p. 861-870.

*Lettre de M. de *** à Madame de *** sur les opéras de Phaéton et Hippolyte et Aricie*, Paris, « ce 14 janvier 1743 », petit 8°.

Lettre de M. le Baron de ... ou Apologie des Fêtes de Polymnie. A M. l'Abbé Desfontaines. Paris, s. d. (1745), in-8°.

Lettre écrite de Paris le 29 *juillet* 1738 *sur les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique*, Mercure de France, août 1738, p. 1721 et suiv.

Lettres à Madame la marquise de P... sur l'opéra, Paris, Didot, 1741, in-12.

[Mably (Gabriel Bonnot de)] *Lettres sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741, in-12.

[Meusnier de Querlon (Anne-Gabriel)] *Règlement pour l'Opéra de Paris*. « A Utopie, chez Thomas Morus », 1743, in-12.

Nouvelles à la main des années 1734-1739, adressées à M. Poulletier de Nainville, intendant de Lyon, manuscrites; Bibliothèque Nationale, ms. fr. 13 694. Réédité d'une manière assez inexacte et incomplète par E. de Barthélemy sous le Titre de *Nouvelles de la cour et de la ville* (Paris, Rouvayre, 1879, 8°). Je cite d'après le manuscrit.

Pluche (l'abbé) *Le spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle*... Paris, Estienne, 1732-1750, 8 tomes en 9 volumes in-12. Le tome VII, où se trouve l'article sur la musique (« Entretien dix-huitième : Suite des professions instructives ») est de 1746.

Rémond de Saint-Mard (T.) *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, Jean Neaulme, 1741, in-12.

Roy (Pierre-Charles) *Lettre sur l'opéra* (1749), dans le recueil périodique de Fréron : *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. II, p. 7.

PÉRIODIQUES

Jugements sur quelques ouvrages nouveaux, par Burlon de la Busbaquerie (Desfontaines), Avignon, Girou, 1744-1745, 11 vol. in-12.

Le Pour et Contre... par l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* (l'abbé Prévost), Paris, Didot, 1733-1740, 20 vol. in-8°.

Les cinq années littéraires, ou Nouvelles littéraires, etc. des années 1748, 1749, 1750, 1751 et 1752. Par M. Clément. La Haye, de Groot, 1754, 4 vol. in-12.

*Lettres de Madame la Comtesse de *** sur quelques écrits modernes* (1745), Genève, Philibert, 1746, in-12. (Rédigé par Fréron).

Lettres sur quelques écrits de ce temps, Genève, 1749-1754, 13 vol. in-12. (Rédigé par Fréron).

Mercure de France.

Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit (années 1737 à 1745), nouvelle éd. corrigée, Amsterdam, Chastelain, 1741-1745, 15 vol. in-12 (Rédigé par Philippe de Prétot).

Observations sur la littérature moderne, La Haye, 1749-1752, 9 vol. in-12 (Rédigé par l'abbé de la Porte).

Observations sur les écrits modernes, Paris, Chaubert, 1735-1743, 34 vol. in-12 (Rédigé par Desfontaines, Mairault, Granet, Fréron).

P.-M. M.

LA

MUSIQUE DE LA CHAMBRE ET DE L'ÉCURIE

SOUS LE RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

1516-1547

Il n'y a pas encore bien longtemps, les chercheurs ne recueillaient, au cours de leurs fouilles d'archives, que les seuls documents apportant quelque contribution à la biographie des compositeurs illustres. Ils négligeaient les quittances et les actes sur lesquels ils déchiffraient des noms de chanteurs ou d'instrumentistes obscurs. S'il n'en est plus tout à fait de même aujourd'hui, peu de personnes paraissent encore se rendre compte de l'intérêt que présentent les recherches relatives aux groupements corporatifs de musiciens et du rôle considérable joué par eux dans l'orientation et l'évolution de l'art. Une indifférence semblable accueillit il y a quelques années la publication de longues listes de maçons, d'entrepreneurs, de décorateurs, de sculpteurs et de peintres, extraites des comptes des bâtiments du Roi et des archives locales. Pourtant toute l'histoire de l'architecture française en fut éclairée d'un jour nouveau.

Un résultat analogue pourrait être obtenu pour la Musique. De patientes investigations au sujet de l'organisation des maîtrises, du recrutement des bandes d'instrumentistes, de la vie des auteurs à la Cour d'un roi permettraient de résoudre maintes questions fort obscures : emploi des instruments à l'église, composition des orchestres et des chœurs, moyens d'exécution d'un motet ou d'une chanson polyphonique, vogue et décadence de certains instruments. L'esthétique elle-même puise parfois de précieux enseignements dans la lecture de mornes pièces d'archives. Si la biographie d'un joueur de

sacquebute à la Cour de François I[er], ne présente qu'un intérêt secondaire, il est curieux de noter que cet homme fait partie d'une troupe exclusivement italienne. Après avoir reconnu en parcourant les états des maisons royales qu'au xvi[e] siècle la plupart des instrumentistes étaient originaires de la péninsule, on sera en droit de rechercher les traces de l'influence ultramontaine sur la Musique mondaine de ce temps. L'histoire ouvre ainsi à l'esthétique des aperçus nouveaux et la guide dans ses explorations aventureuses.

On ne s'est guère préoccupé jusqu'à ce jour d'étudier dans ses détails l'organisation de la Musique des rois de France. Nous n'avons pas l'intention d'entreprendre un pareil travail, mais seulement d'examiner cette institution pendant une courte phase de sa longue existence, d'en analyser le fonctionnement et de déterminer si possible la nature des transformations qu'elle subit durant la première moitié du xvi[e] siècle. Encore une telle étude sera-t-elle fort incomplète. Les documents assez abondants pour le règne de François I[er] font presque complètement défaut pour ceux de ses prédécesseurs et de ses successeurs. Nous n'avons pu, malgré nos efforts, nous procurer assez de pièces d'archives pour reconstituer même approximativement l'état de la Musique des derniers Valois. Nous avons tenu cependant à publier celles que nous avions réunies pour cette période troublée avec l'espoir qu'elles ne seraient pas inutiles à d'autres chercheurs plus patients ou plus heureux que nous.

Nous avons à dessein laissé de côté les Musiciens de la chapelle royale, car notre éminent confrère M. Michel Brenet se propose de donner un pendant au magnifique monument d'érudition qu'il vient d'élever à la gloire de la Sainte-Chapelle du palais[1], en mettant au jour les précieux documents qu'il a découverts sur ce sujet[2]. Ainsi des trois départements administratifs que comportait au xvi[e] siècle la Musique des rois de France : *Chapelle*, *Chambre*, *Écurie*, nous ne nous occuperons que des deux derniers. Nous espérons que cette étude, si incomplète et si fragmentaire qu'elle

1. Michel Brenet. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*. Picard 1911, in-8°.

2. Nous profitons de cette occasion pour adresser ici nos plus vifs remerciements à M. Michel Brenet qui a bien voulu, avec sa complaisance habituelle, nous communiquer plusieurs documents fort intéressants dont nous nous sommes servis au cours de cette étude et surtout nous faire profiter de sa grande expérience en nous signalant un certain nombre de manuscrits susceptibles de nous fournir d'utiles renseignements.

soit, apportera une utile contribution à l'histoire de la Musique mondaine au temps de la Renaissance.

Dès la fin du XIII[e] siècle nous trouvons sur les états princiers un certain nombre de ménestrels qui y figurent en qualité d'officiers domestiques et commensaux du Palais [1]. Durant plusieurs siècles la Musique royale se compose seulement de quelques chantres à la Chapelle et de quelques joueurs de harpes, de luth ou de rebec à la Chambre. Les guerres civiles et étrangères qui ravagent le pays, au XIV[e] et au XV[e] siècle, interdisent à nos rois tout déploiement de luxe. Les Musiciens français s'exilent et se produisent soit à la Cour fastueuse des ducs de Bourgogne, soit dans les riches cités de la Péninsule où ils accaparent toutes les places disponibles. A Rome, à Milan, à Florence, à Ferrare ou à Mantoue les maîtrises sont composées au XV[e] siècle de flamands, de picards et de languedociens [2]. Les grands seigneurs italiens sont passionnément épris de musique, ils ont à leur service de très nombreux chanteurs et joueurs d'instruments qui rehaussent de leur présence les fêtes brillantes auxquelles ils se plaisent [3].

Cette vie élégante et raffinée, où les arts tenaient une place d'honneur, fut révélée à nos rois par les expéditions d'Italie. Nous savons que Charles VIII séduit par le faste italien s'efforça de le faire régner à la Cour de France. Il ramena avec lui des jardiniers, des tailleurs, des parfumeurs et même un « faiseur d'orgues » [4]. Louis XII introduisit dans sa chapelle quelques Italiens [5], mais les goûts de ce monarque étaient simples et, sous son règne, les mœurs conservèrent beaucoup de leur rudesse séculaire. Nous manquons de documents nous permettant de déterminer quel était dès cette

1. B. Bernhard. *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. IV, p. 536.

2. Sous Nicolas V presque tous les chantres de la chapelle pontificale sont des étrangers. Sur 17 chantres inscrits, 10 se nomment : Postel, Lagache. Le lay, Marcille. Frébert, Hurtanet, Horbare, Puilloys, Planchet, Callot. En 1553 le duc de Milan, Galleas Marie, envoie son chanteur, Gaspar, quérir en Picardie 10 soprani, 1 ténor alto, 1 ténor et 2 contre-basses (*Morbio. Codice Visconteo-Sforzesco* p. 409).

3. Voir notamment les nombreux musiciens au service de la Maison d'Este dans l'ouvrage de Valdrighi : *Capelle, Concerti e Musiche di Casa d'Este. Modena* 1884, in-4°.

4. *État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VII*, par de Montaiglon. Archives de l'art français t. I, p. 94.

5. On relève les noms de Porchi, Noli, (D) Albi sur la liste des musiciens ayant reçu des draps de deuil pour assister aux obsèques royales. Arch. Nat. K. 332.

époque l'état de la Musique royale. Il semble toutefois que les musiciens au service du Monarque étaient peu nombreux, du moins à la Chambre[1]. Le chanteur et compositeur Anthoine Le Riche (Divitiis) et le luthiste François de Bugats semblent avoir seuls émargés avec quelques fifres et tabourins au budget de la Maison du roi[2]. Des instrumentistes de l'Écurie nous ne trouvons encore aucune trace, ils n'apparaîtront que sous le règne de François Ier.

L'avènement de ce prince va bouleverser l'économie intérieure de la Maison royale. François Ier se délecte aux cérémonies magnifiques, aux fêtes somptueuses, aux festins, aux bals, aux joûtes, aux spectacles de toute espèce. Il aime les arts avec passion et encourage les peintres et les architectes non moins que les musiciens. Son règne est marqué par une extraordinaire invasion d'ultramontains qui viennent accaparer toutes les places à la Cour de France. De Mantoue, de Milan, de Vérone, de Florence accoururent les luthistes, les hautbois, les sacquebutes, les cornets. Ce flot d'arrivants est réparti en deux catégories : à la Chambre se groupent les virtuoses luthistes et cornets ainsi que les *phifres et tabourins* indispensables à l'ordonnance des cérémonies. A l'Écurie se retrouvent les bandes de violons, de hautbois et sacquebutes. A quelle date se produisirent ces divisions administratives, c'est ce qu'il nous a été impossible d'établir avec certitude. Quoi qu'il en soit, en 1530 elles existent et fonctionnent régulièrement[3].

1. Nous sommes beaucoup mieux renseignés pour les musiciens de la chapelle. Voir Thoinan. *Les Origines de la Chapelle — Musique des Souverains de France* Paris 1884, p. 91-92.

2. Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth.* Bocca fratelli, p. 9. Nous connaissons certainement mieux l'état de la musique de certains princes de la fin du xve siècle que celle de Louis XII. Voir les listes d'officiers domestiques de Marie d'Angleterre, de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême, de Marguerite de Rohan dans le Manuscrit français 7.856 à la Bibl. Nat. — Marguerite de Rohan, comtesse d'Angoulême, a parmi ses valets de chambre à 23 livres le *harpeur* Jehan Guy, les *tabourins* de Launay et Panagier, les *joueurs d'orgues* Jacquet de Rouen et Jacques de Barnouville (1467-1474) (*ibid.* f° 834). M. Pierre Champion dans son magnifique ouvrage sur Charles d'Orléans, s'est occupé des musiciens de ce prince. *Vie de Charles d'Orléans*, Paris 1911, p. 477 et suiv. Pour les nombreux musiciens d'Anne de Bretagne. Voy. *Cinq-cents Colbert* f° 333.

3. Il est possible qu'au début du règne, les bandes d'instrumentistes aient dépendu seulement de l'administration des *Menus Plaisirs* et n'aient été rattachées à celle de l'Écurie qu'un peu plus tard, mais ce n'est là qu'une hypothèse.

LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE

De 1516 à 1538 environ on peut diviser les Musiciens de la Chambre en trois catégories : Les *officiers domestiques* — les *joueurs de cornets* — les *fifres et tabourins*. Sont pourvus de charges d'officiers domestiques les compositeurs, luthistes, organistes, chanteurs dont la profession est tenue pour noble. Rappelons à ce propos que les fonctions de *valets de chambre* ou d'*écuyers tranchants*, dont ils sont affublés sont purement honorifiques. Au reste on prend souvent soin de l'indiquer sur les états en faisant suivre de la mention *extraordinaire*, l'énoncé de leurs titres. Un peintre comme Clouet, un poète comme Clément Marot, un luthiste comme Albert de Rippe sont *valets de chambre extraordinaires* de François Ier. Les Musiciens qui jouissent de cette faveur ne sont pas nombreux ; souvent il n'y en a qu'un ou deux, rarement plus de quatre ou cinq[1]. Ils sont infiniment plus considérés que les instrumentistes proprements dits, ils frayent avec les courtisans, alors qu'un certain discrédit s'attache à la personne des virtuoses qui sonnent les cornets et les hautbois, qui jouent du rebec ou même de la viole. Ce préjugé était profondément enraciné, puisque au XVIIe siècle encore, un gentilhomme croira déroger en apprenant le violon et considérera comme seuls dignes de son application les instruments d'harmonie ou à cordes pincées : clavecins, épinettes, orgues, guitares ou théorbes[2].

Les joueurs de cornets sont des virtuoses très estimés, ils touchent presque invariablement un traitement de 240 livres tournois, c'est-à-dire autant que la plupart des luthistes, valets de chambre. Ils ont en outre certains profits, ils fournissent au souve-

1. Deux en 1516. quatre de 1517 à 1523. Un seul de 1526 à 1532, quatre de 1533 à 1535 etc.

2. Nous voyons, au milieu du XVIe siècle, Françoise d'Alençon recommander à ses filles d'honneur de jouer « de lucs, guiternes, d'espinettes et autres instruments de musique tant recommandés aux nobles et honorables esprits » cité par M. Michel Brenet. *Notes sur le luth* p. 37.

C'est sans doute pour se conformer à ce préjugé courant que Lully une fois célèbre ne voulut plus toucher à un violon dont il jouait dans sa jeunesse mieux qu'homme au monde. En revanche il grattait de la guitare avec un vif plaisir (Lecerf de La Viéville. *Comparaisons de la Musique italienne et de la Musique française*. Seconde partie 1705, p. 187, 188.

rain de magnifiques trompes de chasse incrustées et décorées d'ivoire et d'or qui leur sont royalement payées[1]. Il est à noter que presque tous ces musiciens sont italiens et originaires de la ville de Vérone, ainsi que nous le verrons plus loin. Parmi les cornets se glisse parfois un musicien qui ne joue pas de cet instrument, mais ce n'est que provisoire. Dès l'année suivante il est pourvu d'une charge d'officier domestique ou reprend sa place parmi les fifres et tabourins[2].

Les fifres et les tabourins n'ont aucune prétention à la virtuosité. Ce sont d'humbles exécutants qui jouent dans les cérémonies un rôle analogue à celui des trompettes et des tambours d'aujourd'hui. Ils marchent en tête des cortèges et des défilés en faisant entendre des sonneries joyeuses. Ils sont en moyenne cinq fifres et deux ou trois tabourins. Souvent des instrumentistes qui ne peuvent prétendre aux charges honorifiques figurent parmi eux sur les listes[3]. Il ne faut pas en conclure que ces musiciens jouaient leur partie dans l'orchestre des fifres. Ce n'est sans doute qu'une convention administrative et il paraît difficile qu'un joueur de rebec ou de harpe isolé ait jamais eu à défendre la frêle sonorité de son instrument contre l'éclat criard des fifres ou des trompettes.

Entre 1530 et 1540 une petite révolution s'opéra dans l'état de la Musique de la Chambre. Jusqu'à cette époque les voix avaient dépendu exclusivement de la Chapelle. Si on trouve sur les états un chanteur comme Anthoine Le Riche, c'est que c'est en même temps un compositeur estimé. En tous cas, il ne se fait entendre que comme soliste et ne chante pas dans un chœur spécialement affecté au service de la Chambre. Aux environs de 1535, François I[er] créa un corps de musique vocale chargé d'interpréter des chansons et des madrigaux d'un caractère profane et composé d'un petit nombre d'artistes de choix. Quelques années plus tard, il constitua une troupe de *joueurs d'instruments* où prirent place les flûtes ou les hautbois qui jusque-là avaient indûment figuré parmi les fifres

1. *Actes de François I[er]*, t. II, p. 352, n° 5.538 et *Comptes des Bâtiments* publiés par Laborde, t. II, p. 235.

2. En 1516 le luthiste Jehan Paulle est classé parmi les cornets. il est valet tranchant en 1517 (Ms. fr. 21.449 f° 7 et 17).

3. Ainsi de 1516 à 1543 Lancelot Le Vasseur joueur de rebec figure sur les états parmi les tabourins. A partir de 1543 Bertrand Faillert joueur de harpe le remplace (Ms. fr. 21.449 et 21.450 passim).

ou parmi les cornets[1]. Cette division des Musiciens de la Chambre en *officiers domestiques, chantres, cornets, joueurs d'instruments, fifres et tabourins* fut conservée par Henri II et semble-t-il par ses successeurs immédiats. Elle n'a qu'une valeur purement administrative et ne répond à aucune réalité puisque la rubrique : *fifres et tabourins* continue à comprendre à l'occasion des harpes ou des rebecs et que les joueurs d'instruments et les cornets qui sont séparés sur les états, sonnent en réalité souvent les mêmes airs ensemble[2]. Nous substituerons donc à cette nomenclature artificielle, la division suivante qui nous paraît plus rationnelle. *Les joueurs de luth*, les *chantres et organistes* et les *joueurs d'instruments*. C'est dans cet ordre que nous passerons en revue les nombreux artistes français et étrangers qui constituèrent, sous François Ier, la Musique de la Chambre du roi.

I. — *Les luthistes.*

A la Cour de François Ier, les luthistes jouissent d'une situation privilégiée. Le roi les comble de faveurs, les poètes les chantent à l'envi et les égalent pour le moins à Orphée, voire à Apollon. C'est essentiellement un art aristocratique et raffiné que le leur. Un petit nombre d'auditeurs, attentifs et recueillis, écoutent avec volupté les accords plaintifs et les traits capricieux que distille l'instrument sous les doigts du virtuose[3]. Un luthiste comme Albert de Rippe souleva en France un enthousiasme passionné. Sa renommée fut si grande que, longtemps après sa mort, les musiciens citaient encore son nom avec autant de vénération que ceux des plus grands maîtres de l'art polyphonique.

Il nous paraît inutile, après la magistrale étude de M. Michel Brenet sur les luthistes français[4], d'insister longuement sur leur biographie. Nous nous contenterons de résumer brièvement ce que nous savons

1. En 1540, on créa une mention spéciale pour Claude Pirouet, hautbois, venu de l'Ecurie et qui devait y retourner presque aussitôt (Ms. fr. 21.450 f° 25.) Il est à noter que la rubrique *joueurs d'instrument* ne comprit à l'origine que les instruments à vent, hautbois ou flûtes.

2. Aux obsèques de François Ier nous voyons marcher en troupe les 2 cornets, les 2 flûtes et les 2 trompettes de la Chambre (Ms. fr. 7.856 p. 956.

3. Voir l'amusante description que donne le père René François d'un concert de Luth. *Essay des Merveilles de Nature*. Rouen 1621, p. 474.

4. *Notes sur l'histoire du luth en France*. Bocca frères, 1899, in-8°.

de leur vie en insérant çà et là quelques documents encore inédits.

On sait que, dès la fin du xv[e] siècle, des luthistes faisaient partie de la maison des rois de France. On connaît les noms d'Antoine Her, chantre et joueur de luth de Charles VIII et de François de Bugats au service de Louis XII. Nous ignorons si ces artistes furent seulement d'habiles virtuoses ou s'ils durent aussi leur réputation à leur talent de compositeur. On en peut dire autant des trois luthistes que nous trouvons sur les états de la maison de François I[er] avant la venue d'Albert de Rippe : François de Bugats, Jehan Paulle et Hubert D'Espalt. Tous trois paraissent avoir été de bons exécutants capables à l'occasion de *traiter finement* une chanson en vogue, de l'orner de traits et de desseins variés, plutôt que des génies créateurs comme Francesco de Milano ou Alberto Rippe. François de Bugats paraît sur les états de 1517 avec le titre de *garçon de la chambre* et les appointements de 240 livres. Il conserva cette place jusqu'en 1524, date de sa mort[1]. Jehan Paulle eut une fortune plus brillante, mais fort courte. Classé en 1516 parmi les joueurs de cornet à 240 livres, il devint successivement *valet tranchant* en 1517, valet de garde-robe en 1518 et valet de chambre en 1520. Nous perdons sa trace après 1522[2].

Hubert Spalter — qui par la suite changea son nom en celui de D'Espalt — fournit une très longue carrière. *Garçon de la chambre* en 1516, *valet de chambre* en 1524, il occupa cette place jusqu'à sa mort en 1552[3]. Il fut pendant près de dix ans le seul joueur de luth qui eut le titre d'officier domestique.

Ici se pose une question assez délicate : pendant qu'Hubert D'Espalt figurait seul sur les états de la Chambre (1528-1533), deux luthistes, dont un fut certainement le plus célèbre virtuose qui ait brillé en France au xvi[e] siècle, émargeaient au budget des Menus-

1. Ms. fr. 21, 449, p. 12 v°, 28, 40, 53 v°, 67, 81, 95.

2. Michel Brenet a proposé d'identifier ce musicien avec un certain *Maistre Paul* qu'Anne de Bretagne avait fait jouer en sa présence. Toutefois il est à remarquer que le nom est toujours orthographié *Paulle* sur tous les documents. Cette forme à l'ordinaire s'emploie sur les actes du xvi[e] siècle pour traduire le nom italien Paolo. Il est donc possible que Jehan Paul s'appelât en réalité Giovanni Paolo et fût un des nombreux musiciens ultramontains que François I[er] avait attirés à la Cour. Voir Ms. fr. 21, 449 f° 7, 17, 28, 40, 53 v°, 67, 81.

3. Sur Hubert Spalter consulter les Ms, fr. 21.449, f° 5, 17, 29, 40, 53 v°, 67, 81, 95, 108, 121 v°, 133 v°, 146, 159, 176, 185, 199 v°, 214 v°, 231. — Ms. fr. 21.450 f° 8, 24, 40, 56, 71 v°, 85, 100 v°, 172. — Ms. fr. 3.132, f° 56 v°. — Ms. Clair 813 p. 157. — Ms. Clair. 835 p. 2.134. — Ms. Clair 836, p. 2,519 etc.

Plaisirs. Le premier ne nous est connu que par le compte suivant de l'année 1530 : « A Albert Trame Mantouan, joueur de luc itallien, la somme de 205 livres tournois pour subvenir à ses nécessitez en attendant d'autres bienfaits [1] ».

Le second est le fameux Albert de Rippe. Sa valeur était déjà reconnue puisqu'il touchait 500 livres par an dès 1528 [2], alors qu'Hubert D'Espalt ne recevait, parmi les *valets de chambre*, que 240 livres. Peut-être fallait-il être naturalisé pour être admis parmi les officiers domestiques ? Quoi qu'il en soit, Albert de Rippe ne paraît régulièrement sur les états qu'à partir de 1533, en qualité de *valet de chambre* [3].

Il semble que le véritable nom de cet artiste ait été non, comme on l'a dit Alberto da Ripa, mais plus simplement Alberto Rippe. C'est du moins ainsi qu'il signa à Rome un singulier cartel pour défendre l'honneur de la courtisane Tullia D'Aragona. De même que Giambattista Lulli changea son nom en celui de Jean-Baptiste de Lully, de même Alberto Rippe, une fois fixé en France, se fit appeler Albert de Rippe. A la Cour de François I[er] et de Henri II, sa carrière fut brillante. Il fut comblé d'honneurs par ces monarques. D'abord capitaine de Montils-sous-bois près de Blois [4], puis seigneur de Car-

1. Arch. Nat. K. K. 100, f° 72 v°. Sur le même document le nom de l'artiste est orthographié Trame et Trayne.

2. Voir le compte cité par Bernhardt. Bibl. de l'Ecole des Chartes, t. IV, p. 536, En 1529 je relève sur l'état des *Menus Plaisirs* la mention suivante « A Albert de Ribe Mantouan joueur de luc dudit Seigneur la somme de 250 livres tournois..... pour ses gaiges depuis le 1er may jusqu'au dernier octobre. temps que ledit Seigneur l'a retenu à son service » K. K. 100 f° 110 v°. « La même formule est employée pour l'année 1530 (*ibid.*, f°34 v°). En 1531 il paraît bien être demeuré au service du roi. car un compte du 21 février (1532) parle de lui : « A Albert de Rippe, joueur de lut 625 livres qui est à raison de VIxx V (125) livres par chacun quartier; » Bibl. de Tours, fonds Salmon. Pièces originales publiés dans les *Archives de l'Art français* 1876 p. 92. Voir aussi dans les *Actes de François Ier*, t. VII. p. 620, n° 10.393 et II, p. 367, 5611. La présence d'Albert de Rippe en France en 1531 est un fait important qui oblige à déplacer la date de février 1531 suggérée par M. Bongi pour situer l'anecdote curieuse du défi signé par le musicien en l'honneur de Tullia d'Aragona. Voy. *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari* par Salvator Bongi. I, 158.

3. Ms. fr. 21449 fr. 214 v°. Albert de Rippe ne touche plus comme valet de chambre que 450 livres. Alors qu'aux *Menus-Plaisirs* il recevait 500 livres. En 1540 ses appointements furent portés à 600 livres et se tinrent à ce chiffre jusqu'à sa mort (21.450 f° 24). Nous renvoyons à l'ouvrage déjà cité de M. Michel Brenet pour le détail des cotes des manuscrits où il est fait mention d'Albert de Rippe; nous indiquons seulement ceux qui marquent un fait nouveau dans sa vie.

4. Il porta le titre de capitaine de Montils-sous-bois pendant l'année 1536. Voy. *Actes de François Ier*, t. III, p. 233 n° 8594 et VI, 442, 21.475.

rois-en-Brie [1], il reçut en commun avec sa femme, la Signora Lucretia Rodolfi, le droit de jouissance de la terre de Beauregard en Dombes et un don de 6.000 livres tournois [2]. En 1545 les deux époux rédigèrent une donation mutuelle de leurs biens en faveur de leur fils François [3] émancipé par justice. On voit sur cet acte qu'ils possédaient « la terre et seigneurie de Carroys, chasteau, terre, prez, vignes, boys » et « la terre appelée la Chantairye de Saint-Denis en France au port de Neuilly [4]. » Outre les revenus qu'Albert de Rippe tirait de ces propriétés foncières, et ses gages annuels de 600 livres, il recevait de nombreux présents du roi : un jour « deux muids de blé et deux tonneaux de vin [5] », une autre fois quatre « cents écus soleil [6] ». Sa situation comme on voit était des plus enviables. Il accompagnait partout le roi et touchait de fortes indemnités pour l'entretien de ses chevaux [7]. Chaque fois qu'un souverain étranger avait une entrevue avec le roi de France ; il jouait en sa présence [8]. Il rivalisa sans doute en 1538 avec le luthiste du pape, Francesco Canona, qui se fit entendre de François Ier [9]. On sait qu'Albert de Rippe fut célébré à l'envi par tous les poètes du temps : Clément Marot, Ronsard, de Baïf. On trouvera dans l'étude de M. Michel Brenet

1. Nous n'avons pu retrouver l'acte par lequel Albert de Rippe devint seigneur de Carrois; ce fut sans doute vers 1540.

2. *Actes de François Ier*, t. VII, 557, n° 26.876 et p. 591, n° 27.334.

3. François de Rippe, seigneur de Carrois figure en 1578 sur les états des officiers domestique de Catherine de Médicis en qualité de *pannetier*. Voy. *Lettres de Catherine de Médicis*, édit. Baguenault de Puchesse. Imprimerie Nat. 1909, t. X, p. 520.

4. Arch. Nat. Y, 95. f° 137 (publ. par Ecorcheville dans les *États civils de Musiciens insinuées au Chatelet de Paris*, p. 88.

5. Actes III, p. 233, n° 8594.

6. Actes VII, 702 n° 28.479. Voir aussi pour les dons octroyés à Albert de Rippe. Actes III, p. 630, n° 10.393. Acte II, p. 713, n° 7222 et Arch. Nat. J. 962 f° 60.

7. Ms. fr. 3132 f° 45 v°. En 1548 il touche 200 livres « pour l'entretènement de ses chevaulx oultre ses gages. »

8. Son disciple Guillaume Morlaye dans l'intéressante préface qu'il plaça en tête des œuvres d'Albert de Rippe rappelle que son maître sur l'ordre du roi de France donna « plaisir de son industrie à ung Pape, a ung Empereur, à ung Roy d'Angleterre et à d'autres Princes et infinis Seigneurs. » (I livre de tabulature de leut, contenant plusisurs chansons et fantaisies composées par feu messire Albert de Rippe de Mantoue Seigneur de Carois, joueur de lut et valet de chambre du Roy notre Sire. A Paris. Michel Fezandat 1553 in-4° obl. Bibl. Roy. de Bruxelles (fonds Fétis).

9. « A. François de Canona joueur de luc du Pape en don et faveur du plaisir qu'il a donné au Roy d'avoir joué dudit luc et autres services qu'il luy a faictz par le passé... 235 l. t. Arch. Nat. J. 961 f° 238.

les plus beaux vers qui lui furent adressés. Albert de Rippe, atteint de la pierre[1], traîna longtemps cette cruelle maladie avant d'en être délivré par la mort pendant l'été ou l'automne de 1551[2].

En dehors d'Albert de Rippe et d'Hubert d'Espalt, on ne rencontre à la Chambre aucun autre joueur de luth avant 1547. On a prétendu que le fameux Pietro Paolo Borrono était venu en France, mais rien n'est moins prouvé. Il est certain par contre que le personnage appelé sur les comptes *Pierre Paulle l'Italien* n'a rien de commun avec le célèbre luthiste. C'est une sorte d'intendant « commis à la conduite des bâtiments », qui surveille les travaux effectués à Boulogne, à Fontainebleau, à Villers-Colleret qui garde les meubles et bijoux du Roi dépendants de ces châteaux[3]. Ses fonctions n'ont rien de musical.

De très importantes lacunes dans les comptes de la maison de Henri II rendent presque impossible la reconstitution de l'état de la musique sous son règne. Les noms des luthistes Charles Edinthon ; et des frères Antoine et Jacques Dugué[5] paraissent, sur certaines listes, pêle-mêle avec ceux des chantres et des joueurs d'instruments, ce qui donnerait à croire qu'ils n'étaient pas pourvus de charges de valets de chambre comme la plupart de leurs prédécesseurs. Pour la biographie très incertaine de ces artistes, nous renvoyons une fois de plus à l'étude de Michel Brenet, nos recherches personnelles ne nous ayant rien révélé de nouveau à leur sujet.

1. Cette maladie, fut pour les poètes qui composèrent son épitaphe, un thème sur lequel ils brodèrent avec le plus parfait mauvais goût. Voir l'épitaphe italienne de Jean-Pierre de Mesmi :

> Sotto questa pietra, la vessicale
> pietra non pose...

(Bibl. Nat. Ms. fr. 22.560, t. I, p. 54.
Ou les vers de Baïf :

> De longue main la pierre qui s'avance
> Dans les rognons avait pris sa naissance...

(*Les Passe temps*, édit., 1573 f° 93 v°.

2. Le compte de l'année 1550-1551 le mentionne encore (Clair, 813 p. 149 et Ms. fr. 3132 f° 56 v°) D'autre part il était mort lorsque Guillaume Morlaye obtint le privilège de publier ses œuvres le 13 février 1552.

3. *Actes de François Ier*, t. II, 85, 111, 169, VII 694 et 710, VIII, 542 et 706. Ms. fr. 21.449, f° 185, 200, 214 v°. Ms. fr. 7856, p. 938. Ms. Clair. 835 p. 2134.

4. Ms. fr. 3132 f° 57 v°.

5. Ms. Clair 813, p. 187, 183 — Ms. 21.450 f° 139 v° et 163 — Ms. fr. 3132 f° 57 v°.

II. — *Les chantres et organistes.*

Les états de la Maison du Roi ne mentionnent pas avant 1540 l'existence d'un corps de musique vocale spécialement affecté au service de la Chambre. Jusqu'à cette date les seuls chantres qui jouissent du privilège d'officiers domestiques sont Antoine Le Riche et Jean de Bouchefort. Le premier, ancien serviteur de Louis XII, est un musicien accompli, auteur de motets publiés sous le pseudonyme de Antonius Divitis[1], le second est aussi un compositeur d'airs fort estimé[2] et le type achevé de ces brillants *chanteurs au luth* qui font les délices de la cour au xvi[e] siècle. Tous deux sont des artistes qui doivent à leurs talents exceptionnels l'honneur de compter parmi les valets de chambre du Roi. Antoine Le Riche occupe cette place de 1516 à 1525[3] et Jean de Bouchefort apparaît sur les états en 1533[4], peu d'années avant la création du chœur de musique dont nous allons nous occuper.

Il suffit de feuilleter *les rôles des acquits*[5] du règne de François I[er] pour s'assurer que plusieurs années avant 1540 des musiciens prenaient le titre de *chantres de la Chambre* et touchaient en cette qualité un traitement de 200 livres tournois. Leur entretien, au lieu de figurer au budget de la Chambre, faisait partie des *dépenses secrètes* de François I[er].

Au début de 1532 nous trouvons un ordre au trésorier de l'Epargne de payer 50 livres par quartiers aux chantres Simon Faugères et Jehannot de Bouchefort[6]. En septembre de l'année 1533, François I[er] fait don de 600 livres tournois à Jacques Colombeau et Jean Maignet « retenus naguère comme chantres de la Chambre du Roy et omis sur

1. Pour la bibliographie des œuvres de ce musicien voy. Eitner. Bibliogr. der Musik-Sammelwerke, Berlin 1876. p. 528.

2. Voy. les 2 airs à 4 voix *J'ay souhaicté* et *Ta grant beaulté* publié dans le recueil d'Attaiquant de 1530.

3. Ms. fr. 21.449, f° 4 v°, 17, 28, 40, 53, 67, 81, 95, 108. Il est toujours appelé *Anthoine Le Riche dict Le Chantre.*

4. Ms. fr. 21.449, p. 214 v°. Il fait son apparition sur les états en compagnie d'Albert de Rippe et de Rogier Pathie organiste, parent sans doute du Jehan Pathye qualifié *petit organiste* sur les comptes des Menus Plaisirs. Arch. Nat. K. K. 100, f° 73 et 113 v° en 1529 et f° 43 v° en 1530.

5. Arch. Nat. J. 960, 961, 962, M. de La Borde en a publié des fragments importants dans ses *Comptes des Bâtiments du Roi.*

6. Bibl. de Tours, fonds Salmon, pièces originales en date du 21 février 1531.

l'état des officiers de sa maison pour la présente année »[1]. L'omission des chantres sur les comptes de la Chambre eut un caractère systématique, car nous n'y voyons paraître Jean Maignet et Jean de Bouchefort qu'en 1540. Pourtant, bien avant cette date, le *chœur de musique* de la Chambre fonctionnait régulièrement. Nous arrivons même, grâce à différents actes de l'année 1538, à reconstituer la composition de la petite troupe à cette date. Elle ne comprenait que cinq voix et un organiste chargé de les diriger et sans doute de les accompagner sur un clavecin ou une orgue régale. C'était en somme ce qu'on appelait au XVIe siècle un *concert de musique*, suffisant pour interpréter, dans une salle de palais, une chanson polyphonique ou un madrigal. Les chantres n'étaient pas recrutés au hasard, ils appartenaient tous à de bonnes familles. Nous voyons en effet la plupart des enfants qui font partie du chœur, envoyés après la muance à l'Université de Paris pour y faire leurs études aux frais du Roi[2].

En 1538, la musique vocale de la Chambre paraît avoir été composée des artistes suivants :

Jehannot de Bouchefort « chantre et valet de chambre du Roy[3] »
Gabriel Delaistre « chantre de la Chambre du Roy »[4]
Jehan Maignet — — [5]
Guillaume du Fresne — —
Jean de Vaulx — — [6]
Antoine de La Haye « chantre et organiste »[7].

1. Ms. fr. 15.629 n° 607 et Arch. Nat. J. 960 f° 132 v°. Sur ce document Jean Maiguet est appelé Jean Manuel.

2. C'est ainsi que nous voyons venir successivement à Paris pour y étudier : *Jacques Colombeau* (Actes VIII, 107, 166, 223 et 259) *Guillaume du Fresne et Jean de Vaul* (Actes VIII, 291, 295. Arch. Nat. J. 961, n° 268).

3. Jehan de Bouchefort porte déjà ce titre sur un acte du 27 août 1537 : « A Jehannot de Bouchefort chantre et vallet de chambre du Roy en don et récompense de ce qu'il n'a esté couché en l'estat et n'a été payé de ses gaiges et livrée en la maison dudit Seigneur durant les années 1535 et 1536. 440 l. t. (Arch. Nat. J. 960, n° 127. Voir aussi *ibid.*, n° 51 un don de 600 livres qui lui est fait en date du 22 février 1537 et au n° 160 le paiement de ses gages de valet de chambre avec ceux de Clément Marot en date du 8 octobre 1537.

4. Paiement de la pension de « Me Gabriel de Laistre chantre de la Chambre du Roy, 200 l. t. en date du 8 octobre 1537. Arch. J. 961, n° 108 et du 3 septembre 1538. (*Ibid.*, n° 264. (Actes VIII, 109 et 289.)

5. Paiement de la pension de Jehan Maignet « l'un des chantres de la Chambre du Roy » 200 l. t. en date du 2 janvier 1538. (J. 961, n° 155) et Actes t. VIII, p. 166.

6. Arch. Nat. J. 961, n° 264.

7. Antoine de La Haye apparaît vers cette date sur les comptes. Il y a de

Guillaume du Fresne et Jean de Vaulx quittèrent leur service, cette même année, pour aller étudier à Paris et furent remplacés par Philippe du Moustier et Robert Bourdon [1] qui figurent sur la liste des chantres de la Chambre du Roy, enfin régulièrement insérée dans les états de 1540 [2].

L'année suivante, Jean Maignet ne paraît pas parmi ses camarades et l'organiste Jean Dugué [3] est désigné pour suppléer Antoine de La Haye malade [4]. En 1545, on donne un remplaçant à Jean Maignet dans la personne de Jacques Carteron [5]; ce qui porte à sept le nombre des chantres et organistes de la Chambre.

Le rôle des officiers de la Maison de François Ier ayant reçu des draps de deuil pour assister aux obsèques de leur maître [6], montre que de nouveaux remaniements avaient bouleversé la composition de la petite troupe. Ce qui est fort compréhensible, puisque les dessus étaient chantés par des enfants dont la voix muait après deux ou trois ans au plus de service. D'ailleurs, il est difficile de se rendre un compte exact de l'état de la musique royale d'après ce document. Les personnages qui y figurent sont, semble-t-il, énumérés dans l'ordre du cortège. Le corps de la musique vocale de la Chambre est scindé en deux et des gens n'ayant aucunement l'apparence d'en faire partie sont nommés avec les chanteurs.

Dans le premier groupe se trouvent les chantres : Jehannot de Bouchefort, Philippe du Moustier, Gabriel de Laistre, l'organiste Antoine de La Haye et trois *officiers* inconnus de nous : Jehan

nombreux actes qui le concernent entre 1537 et 1542. Sur ces actes il porte les titres de « organiste du Roy » (Actes VIII, p. 24, 187, 264, 289) « organiste et joueur d'épinette du Roy. » (Actes VIII, p. 107) « chantre et organiste de la Chambre » (en 1538 Actes VIII, p. 166). Les actes ci-dessus nous apprennent que sa pension était de 200 livres et qu'il était chargé d'acheter et de réparer les épinettes du Roi. Un certain Jacques De La Haye seigneur de Hotot figure parmi les pannetiers sur les états de 1527 à 1540 (Ms. Clair. 835, p. 2107.)

1. Anoter un don à Robert Bourdon de 35 escus le 11 mars 1544, Actes IV, p. 726.

2. Ms. fr. 21450, p. 25.

3. Ms. fr. 21450, p. 41. Jean Dugué était le frère d'Antoine et de Jacques Dugué joueurs de luth dont nous avons cité les noms.

4. Un don de 112 livres, fait au mois de septembre 1541 à Antoine De La Haye pour l'aider à supporter des frais de maladie, en fait foi (Actes IV, p. 238, n° 12.105. Au reste, une fois dans la place, Dugué n'eut garde d'en sortir et nous allons voir plusieurs années de suite ces deux organistes appelés à diriger une troupe de 4 ou 5 chanteurs.

5. Ms. fr. 21.450, f° 102.

6. Ms. fr. 7856, p. 956 et suiv.

d'Ague, Claude Soubert et « Me Claude Chapuis, libraire ». Après eux, viennent les instruments de la Chambre : cornets, flûtes et trompettes, puis le deuxième groupe comprenant : Anthoine Dugué, surtout célèbre comme luthiste, et les chantres Lancelot Penicault et Alain Sibourg que nous retrouverons sur les états de Henri II et qui étaient peut-être au service de ce prince avant son arrivée au trône. A ces musiciens se mêlent trois inconnus : Me Claude Bonhommeau, Me Jean Larcher, Me François de Corbie.

Un état de 1548 nous donne la composition de la troupe au lendemain de l'avènement de Henri II[1] :

Antoine Subject, dit Cardoc[2]. . .	Basse contre.	200 livres.
Marc Placquet (ou Desplacquez). .	—	—
Lancelot Penicault	—	—
Guillaume Belin.	Taille	—
Alain Guibourg	—	—
Mathieu Clouet[3].	Haute contre.	—
Toussaint Machelerbe	—	—
Robert Bourdon.	Dessus	—
Gabriel de Laistre[4]	Chantre (*sic*).	—
Philippe du Moustier	—	—
Antoine de La Haye	—	—
Noël de Vertemont	Organiste	—
Jehan Dugué[5]	—	—

1. Ms. fr. 21450, fo 173 vo. Ils touchent tous uniformément 200 livres. La liste comprend également Charles Edinthon, Anthoine et Jean Dugué joueurs de luth Jehan Bellac et Pierre d'Auxerre joueurs de viole et Grégoire le Vacher, joueur de flûte. La même liste existe pour 1549 (*ibid.* fo 195 vo).

2. On retrouve le nom de cet artiste et ceux de Alain Guibourg (qualifié *Basse contre*) et de Mathieu Clouet sur l'état de la Maison de Charles IX en 1574. Arch. Nat. K. K. 134 fo 51 vo.

3. Sur le compte de 1550 il est porté comme *taille*. (Ms. fr. 3132 fo 58.) Ce doit être une erreur, car en 1574 il figure comme *Haute contre* sur les états.

4. On peut être surpris de la dénomination *chantre* accolée aux noms de Gabriel de Laistre, Philippe du Moustier. Antoine de La Haye, et succédant aux indications précises *Haute contre* ou *Taille*. Peut-être veut-on distinguer par là les brillants chanteurs au luth des chantres ordinaires. En fait, lesdeux premiers ne figurent pas sur une liste de 1550 très semblable à celle-ci (ms. fr. 3132, fo 58), quant à Antoine de la Haye, il semble évident qu'il dirigeait la petite troupe. Jehan de Bouchefort ne figure pas sur ces deux listes, on le trouve toujours parmi les *valets de la chambre du Roy* aux appointements de 240 livres. Il occupera cette charge sous les règnes successifs de François II, de Charles IX et de Henri III. (Ms. fr. 7856 p. 1118, 1273, 1319, 1392).

5. S'orthographie aussi Dugay. Ms. fr. 21723 (956).

Cette liste et une autre toute semblable de l'année 1550, comprennent, outre les chantres et les organistes, deux luthistes (Antoine Dugué et Charles Edinthon), deux joueurs de viole (Jehan Bellac et Pierre d'Auxerre), un flûtiste (Grégoire Le Vacher)[2]. Ces documents nous donnent très probablement la composition exacte du *concert de musique de la chambre*. Pour exécuter une chanson polyphonique de Clément Janequin ou de Claudin de Sermisy, on devait disposer d'une dizaine de chantres dont on faisait soutenir et doubler les voix par une orgue régale, une épinette, deux luths, deux violes et une flûte. Nombreux sont les documents iconographiques et poétiques qu'on pourrait citer à l'appui de cette hypothèse[3]. Il est d'ailleurs assez intéressant de noter qu'au XVIIe siècle, à l'Opéra, pour réaliser la basse chiffrée on se servira de deux clavecins, de deux basses, de violes et de deux théorbes; c'est-à-dire presque du même matériel sonore.

III. — *Les joueurs d'instruments.*

A la Chambre, à l'exception des luths dont nous avons vu l'immense faveur, les instruments à cordes, violes, rebecs ou harpes paraissent peu goûtés. Ils ne tiennent qu'une place infime et négligeable auprès des bois et des cuivres. En 1517, sur quatre instru-

1. On y retrouve les 6 premiers chantres cités plus haut, plus Jehan Durantel dit Guignot (Taille ?) Parmi les organistes Jacques Dubuisson remplace Noël de Vertemont. Anthoine de La Haye y est qualifié *organiste*. A la fin de ce document on lit le compte suivant : « Au dit Anthoine Subject, dict Cardoc pour le desroy de trois petits chantres nourriture et despense de leurs chevaulx et de quatre sommiers qui portent leurs besongnes, à raison de 100 pour chacun. » (Ms. fr. 3132 f° 58).

2. Sur l'état de l'Ecurie de Charles IX en 1571, on relève les noms de Jacques Le Vacher, *cornet dessus* et de Claude Le Vacher *Basse taille haulxbois*. Ce sont sans doute des fils de Grégoire (*Cinq Cents Colbert* tome 54, f° 338). Ces deux artistes passèrent au service de Henri IV. Ils y étaient encore en 1597 (Arch. Nat. K. K. 153).

3. Rappelons seulement cette description d'un petit concert par Baïf :

Les deux dessus de luth, dont comme Dieux ils sonnent,
Doucement un sonnet doux et hautain fredonnent
Que sur ce jour j'ay fait : les deux autres suivans
S'accordent au sonnet et au son, émouvans
L'âme plus aigrement : l'un touche ses régales
Aux sept tuyaux de Pan archadien égales :
Et l'autre un clavecin accorde gayement
Et selon sa partie avec l'autre instrument.

(Cité par Augé-Chiquet. *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*. Paris, Hachette 1909, in-8°, p. 303).

mentistes affectés au service de la Chambre, nous ne trouvons qu'un seul joueur de rebec; encore est-il relégué parmi les tabourins à six-vingts livres de gages. Lancelot Le Vasseur, rebec du Roi, est cependant favorisé, car, outre son traitement, il reçoit de temps à autre d'assez fortes gratifications [1], ce qui donne à penser qu'il brillait parfois en présence du Roi. Son successeur Bertrand Faillert, joueur de harpe [2], fut moins heureux; il n'est jamais question de lui sur les actes et son traitement n'est quede 100 livres par an. C'est le moins rétribué des musiciens de la Chambre.

Lancelot Le Vasseur eut une longue carrière, il entra au service de François I[er] en 1510 et ne le quitta qu'en 1544, date à laquelle il disparaît des comptes [3]. Bertrand Faillert fait son apparition parmi les tabourins en 1543 : les lacunes des comptes d'Henri II ne permettent pas de dire avec certitude à quelle date il cessa de figurer sur les états. Le rôle de ces deux instrumentistes paraît assez difficile à déterminer. Il semble impossible qu'ils aient mêlé le son de leurs faibles instruments aux fanfares des fifres et aux battements des timbales [4]. Comme nous l'avons déjà expliqué, la répartition des musiciens de la Chambre entre les diverses catégories portées sur les états se faisait de manière fort arbitraire. Il est difficile d'opérer ce classement d'une manière plus rationnelle sans risquer de disjoindre des éléments destinés à être rapprochés. Aux obsèques de François I[er], nous voyons marcher en deux groupes distincts les cornets, les flûtes et les trompettes d'une part, les fifres et tabourins d'autre part [5]. Cette division nous paraît la plus naturelle.

IV. — *Les cornets.*

Parmi les instrumentistes qui ne remplissent pas de fonctions domestiques, les cornets tiennent une place d'honneur. Ce sont de véritables virtuoses qui touchent un traitement sensiblement égal à

1. V. Actes V, p. 807, n° 18869 et *Dépenses Secrètes de François Ier Comptes des Bâtimens*, II, p. 204.

2. Ms. 21450, p. 76 v°, f° 91, f° 107, etc.

3. Ms. fr. 21449 et 21450 (*passim*) sous la rubrique *tabourins*.

4. Cependant dans certains cas il est fort possible que Bertrand Faillert ait tenu son rôle dans un *concert d'instruments*. Ainsi, aux obsèques de François Ier, nous voyons marcher en groupe le fifre Hans Chaler, les 2 tabourins Jacques Collet et Jehan Cabre et le harpiste Bertrand Faillert. Ms. fr. 7856, p. 979.

5. Ms. fr. 7856, p. 956.

celui des luthistes et double de celui des fifres et tabourins. Outre leurs gages de 240 livres tournois, ils reçoivent de fréquents et importants témoignages de l'estime royale, sous forme de gratifications et de bénéfices [1]. Le nombre des cornets resta durant tout le règne, de François I[er] fixé à deux [2]. En 1516, les titulaires de cette charge se nommaient Augustin Champaigne de Verone et Jehan-Baptiste de Vérone [3]. Si le second de ces musiciens ne nous est pas autrement connu, Augustin Champaigne eut, en revanche, son heure de gloire, du moins si l'on accepte l'identification, proposée par M. Michel Brenet de ce musicien avec le joueur de cornet Augustin que nous trouvons en Espagne, dans les premières années du siècle, et qu'entend à Tolède, le chroniqueur Antoine de Lalaing [4].

Entré au service de François I[er] dès son avènement, Anthoine Champaigne obtint, en 1526, des lettres de naturalité [5] qui fixèrent définitivement sa vie vagabonde et lui permirent d'économiser quelque argent, sans crainte de voir sa fortune revenir au Roi après sa mort [6], au lieu d'aller à ses héritiers. C'était là un grand point pour ces artistes, exilés volontaires ; aussi s'efforçaient-ils presque tous d'obtenir cette faveur. Il mourut le 27 août 1540 [7], après avoir exercé son office à la cour de France pendant près de vingt-cinq années [8].

La plupart des joueurs de cornets que nous trouvons sur les états de François I[er] et d'Henri II sont italiens. C'est Marc de Vérone

1. Voy. *Dépenses secrètes de François I[er]* publiées par Laborde. *Comptes des Bâtiments du roi*, t. II, p. 213, 214 et *Actes de François* I[er] t. II, p. 332 n° 5449, et 352 n° 5538.

2. Lorsque les états mentionnent trois cornets, c'est qu'un des musiciens cités est un joueur de luth, de flûte ou de hautbois classé dans cette catégorie par nécessité administrative. Ainsi en 1516 le luthiste Jehan Paulle, et en 1543 le flûtiste Oudin Regnault. (Ms. fr. 21449 f° 7 et 21450 f° 71). En 1542 on ne trouve qu'un seul cornet, mais ce doit être une simple omission comme il s'en produisait souvent. Ms. fr. 2450 f° 56.

3. Ms. fr. 21459 f° 7 et suiv.

4. Voy. L'étude de Michel Brenet publiée dans le Recueil : *Reimann Festchrif* 1909. Max Hesses. Leipzig in-8°.

5. *Actes de François I[er]*, t. V p. 789 n° 18780.

6. Le Roi en général n'usait pas de son droit il attribuait l'héritage du mort à sa veuve, à ses enfants ou parfois à ses compagnons (Actes, t. IV, 329 n° 12544 VI, 366, n° 20778, VIII, p. 550, n° 26776.

7. Ms. fr. 21.450 f° 25.

8. Des pièces relatives au paiement de ses gages se trouvent dans les Manuscrits fr. 21449 et 21450 (*passim*). Ms. fr. 7835, n° 5 et 2958 f° 170.

(1521-1535)[1] qui remplace son compatriote Jean-Baptiste. C'est Marian de Milan (1536-1551)[2] qui succède à Marc, c'est enfin Nicolas de Vérone[3] qui succède à Augustin en 1540. Un seul nom français paraît un certain temps sur les listes, Antoine Pousson (1537-1551[4]; encore serait-il bien hardi d'affirmer qu'il n'était pas porté par un étranger. A juger seulement par le nom, qui pourrait croire qu'Augustin Champaigne vint de Vérone, et le trompette Jehan du Mayne de Casal en Lombardie[5]? Quoi qu'il en soit, pour une période de quarante années, nous trouvons successivement à la cour de France six cornets dont cinq sont sans aucun doute italiens. Quatre d'entre eux sont originaires de la ville de Vérone. Ce fait peut n'être pas sans intérêt pour l'histoire de la lutherie[6]. Il semble que les Italiens et les Véronais en particulier ait joué un rôle important dans la construction et la diffusion à travers l'Europe de certains instruments à vent, tels que les cornets et les sacquebutes. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des musiciens de l'Ecurie.

Il est certain d'ailleurs que les cornets étaient, au XVI[e] siècle, en grande vogue dans toutes les cours de l'Europe, car nous voyons en 1538 la reine de Hongrie se faire accompagner, durant son voyage en France, par une bande de cornets, conduite par un certain Jehan Moussecadel, auquel François I[er] octroya un don de 450 livres en faveur des récréations et passe-temps que cette troupe lui avait donnés[7].

1. Ms. fr. 21449 f° 42 v°, 56, 67, 83, 96 v°, 110, 123, 139, 151 v°, 237 v°, Ms. fr. 2953 f° 17 v°. Actes II, 332, n° 5449. En 1532 il reçoit 500 escus soleil en récompense d'une trompe de chasse « faite d'ivoire avec toutes les garnitures d'argent ouvré et meslé » dont il avait fait présent au Roi. Laborde qui publie cet acte dans les *Comptes des Bâtiments*, II, p. 214 lit mal le nom Marco de Verone qu'il écrit Marcodec Beconne. Pourtant à la page précédente il enregistre un don de 6 escus d'or soleil à Marc de Veronne « en commémoration d'une trompe excellemment ouvrée. » Il mourut en 1535 (Actes VIII, p. 550, n° 26776.

2. Le nom de ce musicien est parfois écrit Marcial de Milan. Ms. fr. 3132 f° 65 v° et Ms. Clair. 813, p. 350.

3. Ms. fr. 21450 f° 30 et suiv.

4. (Actes VIII, p. 271, n° 31818. Arch. Nat. J. 960 f° 160. Ms. fr. 7856, p. 956. Ms. Clair. 813, p. 350, Ms. fr. 3132 f°, 65 v°. On perd sa trace après 1551.

5. Arch. Nat. J. 960 f° 79 v°.

6. Nous avons déjà mentionné la superbe trompe de chasse offerte au Roi par Marco da Verona en 1532. On peut rappeler aussi la fourniture faite en 1537 par Dominique de Rota de Venise d'une autre trompe de chasse (*Comptes des Bâtiments du Roi* par Laborde, t. II, p. 235.

7. Actes VIII, p. 273, n° 31849.

V. — *Les flûtes hautbois et trompettes*

On ne trouve pas de virtuoses flûtistes sur les états avant les dernières années du règne de François Ier. Jusque-là les seuls joueurs de flûtes font partie de la bande des fifres et touchent de modestes appointements de 120 livres par an[1]. Le premier flûtiste proprement dit, qui fasse son apparition sur les comptes, est Oudin Regnault. Il figure, en 1543, parmi les cornets et reçoit 180 livres[2]. En 1545, il prend place dans la catégorie nouvellement créée des *joueurs d'instrumens à* 240 *livres* avec un autre *joueur de fleustes* Jehan David[3]. Les deux musiciens occupèrent longtemps cette place, car une quittance de leurs gages nous prouve qu'ils étaient encore en fonctions en 1567[4].

Sous François Ier, les hautbois dépendent tous de l'Écurie. Toutefois, en 1540, on détacha Claude Pirouet de la bande de l'Écurie pour le faire paraître sur l'état de la Chambre en qualité de hautbois à 240 livres de gages[5]. Ce fut une tentative éphémère ; dès l'année suivante, la nouvelle rubrique a disparu des comptes et Claude Pirouet a rejoint la bande de l'Écurie.

Sous Henri II, nous trouvons à la Chambre le hautbois français Pierre d'Auxerre[6], qui était peut-être entré au cours des dernières années du règne de François Ier. Il sortait, lui aussi, de la bande des joueurs d'instruments.

Comme les hautbois, les trompettes dépendent de l'Écurie. Toutefois un ou deux joueurs de trompettes sont attachés au service de la Chambre en qualité d'huissiers de la salle. Ils touchent 240 livres comme les cornets et les flûtes avec lesquels ils jouent parfois en concert. En 1516 les détenteurs de cette charge se nommaient Christophe Daressa et Jehan Francisque[7]. Ce dernier fut remplacé

1. On peut citer notamment Hans Chaaler qualifié joueur de flûte sur un acte 1533 et qui paraît parmi les fifres et tabourins à partir de 1532.

2. Ms. fr. 21450 f° 76, 92, 106.

3. Ms. fr. 21450 f° 106.

4. Ms. fr. 7835, n° 8 et n° 9. En 1550 nous trouvons mentionné un autre *joueur de fleustes* sur les états de Henri II : Grégoire Le Vacher (Ms. fr. 3132 f° 58.

5. Ms. fr. 21450 f° 24.

6. Voy. Actes III, 62. Actes V, p. 113. Ms. fr. 21450 f°, 173 v°, 195 v°. Ms. fr. 3132, f° 57.

7. Ms. fr. 21450, p. 5.

par Jean Dominique qui devait être déjà assez âgé, car il fut retraité en 1531 [1]. Il continua d'ailleurs à vivre de longues années, ainsi pensionné : en 1550, il touchait encore 260 livres, à titre d'*ancien officier du feu roi* [2]. Aux obsèques de François I[er], il défila dans le cortège avec le trompette Jacques du Maine, successeur probable de Christophe Daressa, en compagnie des flûtes et des cornets [3].

VI. — *Les fifres et les tabourins*

L'Italie n'était pas le seul pays étranger qui nous envoyât des musiciens. Il suffit de jeter les yeux sur les noms des joueurs de fifres pour constater que beaucoup d'entre eux devaient venir de Suisse ou d'Allemagne. A l'avènement de François I[er], ils formaient tout un petit orchestre dont voici la composition en 1516 :

Nicolas Hoster ;
Melchior Gorgesallée ;
Simon Guérin ;
Thomas de Seler [4] ;
Jehan Waure, dit Chichouan [5].

Deux tabourins aux noms bien français accompagnaient les fifres :

Giraut Olivier
Gacien Gerbier [6].

Tous ces musiciens touchaient un traitement uniforme de 120 livres par an, exactement la moitié de ce que recevaient en général les autres instrumentistes de la Chambre. En 1518 le nombre de fifres fut porté à six par l'arrivée d'un nouvel exécutant, Erard Huguenault [7]. A partir de 1523, la troupe fut de plus en plus réduite [8]. En

1. *Ibid.*, f° 207 v°.

2. Ms. fr. 3132 f° 67 v°.

3. Ms. fr. 7856, p. 956.

4. Appelé sur les comptes Thomas de Selles. Une quittance de ses gages en date du 20 décembre 1529 le nomme Thomas de Seler philfre ordinaire du Roy (Ms. fr. 7835, n° 6).

5. Sur la liste des officiers ayant reçu des draps de deuil en 1547 il est nommé Jehan Cabre dit Chichouan, Ms. fr. 7856, p. 956.

6. Ms. fr. 21449 f° 6. Nous ne mentionnons pas sur cette liste le rebec Lancelot Le Vasseur qui figure parmi les tabourins de 1516 à 1544.

7. *Ibid.*, f° 30. A noter également en 1520 le remplacement du tabourin Giraut Olivier par Valentin de Houelencourt qui disparaît après 1523. (*Ibid.*, f° 56, 67, 83, 96 v°).

8. Simon Guérin sort en 1523 (Ms. fr. 21449 f° 96 v°). Erard Hugnenault, Melchior Gorgesallée en 1525 (*ibid.*, f° 123.

sorte qu'il ne resta plus, en 1525, que 3 fifres, Nicolas Hoster, Thomas de Selles et Jehan Waure et un seul tabourin, Gacien Gerbier. En 1532, Hans Chaaler remplaça Nicolas Hoster [1] et en 1533 Jacques Caulet succéda à Gacien Gerbier [2].

Aux obsèques de François 1er, nous ne trouvons plus que Hans Chaaler, Chichouan et le tabourin Jacques Collet [3]. Cette décadence de la troupe des *philfres et tabourins* de la Chambre s'opéra au profit de la bande de l'Écurie. Il était d'ailleurs plus naturel de grouper à l'Écurie tous les musiciens d'orchestre et de réserver pour la Chambre les solistes et les virtuoses. Ce fut cette conception qui prévalut sous le règne de Henri II et de ses successeurs.

LA MUSIQUE DE L'ÉCURIE

Les musiciens de l'Écurie jouent un rôle très différent de celui des artistes de la Chambre. Ils ne font pas admirer comme ceux-ci leur virtuosité individuelle, ils se produisent toujours en troupe. Ils ne brillent pas devant un auditoire attentif, mais égaient de leurs airs joyeux les festins, les bals, les joutes, les défilés. En un mot ce sont des musiciens d'orchestre et non des solistes.

Leur vie est dure. Ils aeompagnent le Roi dans ses voyages continuels à travers la France. La même année, on les trouve à Lyon, à Nice, à Marseille, à Aigues-Mortes, à Montpellier et à Compiègne. Il est fort probable que ces modestes instrumentistes cheminaient le plus souvent à pied pendant que d'imposants sommiers les accompagnaient à pas lents, le dos caparaçonné de luths, de sacquebutes et de violes [4]. Cependant parfois la générosité du Roi leur octroyait une gratification « pour leur aider à avoir ung cheval [5] ».

1. Ms. fr. 21449 f° 206. Hans Chaaler est aussi appelé Hance Chaillart ou Challet. L'éditeur des Actes de François I a mal lu le texte d'une donation faite à Hans Chollet et Jacques Colles. Il écrit : A Hans, Charles, et Jacques Collet, etc. (Actes VI, p. 366, n° 20778). De telles erreurs sont fréquentes et fort excusables, on les rencontre parfois pour des musiciens célèbres, mais inconnus du paléographe qui effectue le travail. Voir aussi sur ce fifre : Actes VII, 783, 796.

2. Ms. fr. 21449, f° 221.

3. Ms. fr. 7856. p. 956.

4. Ms. fr. 3132, f° 58.

5. Arch. Nat. J. 960, f° 125.

Ils pouvaient alors chevaucher tout comme Albert de Rippe lui-même.

Leur traitement est en général assez faible, 180 livres le plus souvent[1]; encore n'ont-ils pas les mille petits produits dont bénéficient les musiciens de la Chambre. Nous voyons en effet les cornets fournir au souverain des trompes de chasse qui leur sont royalement payées[2], les organistes se charger de l'achat et de la réparation des clavecins et épinettes[3]. Les instrumentistes de l'Écurie n'ont pas ces avantages. A leur mort, ils laissent des sommes infimes, qui vont le plus souvent soulager la misère de quelques-uns de leurs compagnons[4]. Les plus heureux sont ceux qui touchent les revenus d'une charge d'huissier ou de sergent à verge[5], mais les Italiens non naturalisés ne peuvent prétendre à cette faveur et doivent compter, pour vivre décemment, sur la générosité du Monarque et de ses hôtes.

De nombreuses pièces d'archives nous montrent l'active participation des musiciens de l'Écurie à toutes les fêtes données par François Ier et nous révèlent de menus détails assez amusants. Au mois d'octobre 1533, nous voyons toute la troupe se transporter à Marseille pour l'entrevue du Roi avec le pape Clément VII, venu pour négocier le mariage de sa nièce Catherine de Médicis. Tous les instrumentistes de l'Écurie sont habillés de neuf à cette occasion, ils reçoivent chacun une robe de soie, des chausses, un bonnet et deux chemises[6]. L'année suivante, les troupes réunies des musiciens de la Chambre, de la Chapelle et de l'Écurie contribuent à la magnificence de la réception du roi d'Angleterre au camp du Drap d'Or[7].

1. Sous Henri II le traitement est porté à 200 livres pour les chefs de la troupe, mais non pour les simples instrumentistes (Ms. fr. 3132 f° 57 v°, Ms. fr. 7835, pièce n° 9.

2. Actes II, 352, n° 5538.

3. Anthoine de La Haye touche 49 livres 10 sols pour l'achat d'une épinette et « le racoutrement d'une autre vieille ». Actes VIII, p. 264, n° 31743.

4. Simon de Plaisance laisse un héritage de 140 écus (Arch. Nat. J. 962 f° 231).

5. Pierre d'Auxerre et Jean Bellac sont pourvus de l'office de sergent royal le 31 juillet 1846 (Actes V, p. 113 n° 15265). Jean Henry l'un des violons du Roy, de l'office de sergent à verges au Châtelet de Paris pour en disposer à son profit et en faire pourvoir qui bon lui semblera (3 septembre 1537 (Actes III, p. 386, n° 9284.

6. Arch. Nat. J. 960 f° 125.

7. « Et durant le disner, les trompettes, hautboys, cornets et chantres ne cessèrent de jouer et de chanter » Mémoires de Martin Du Bellay, édit. Petitot, II, 277.

En 1538, les négociations menées pour mettre une fin à la guerre entre l'Empereur et François I[er], donnent aux musiciens de la Cour l'occasion de briller devant des souverains et des grands seigneurs étrangers. Tous ces personnages traînent à leur suite des bandes nombreuses de joueurs d'instruments, qui ne manquent pas de venir saluer le roi de France. De telles marques de respect n'ont d'ailleurs rien de désintéressé. En pareil cas les souverains font assaut de générosité et comblent réciproquement les visiteurs de présents et d'honneurs. En 1538, François I[er] doit faire de nombreuses largesses de ce genre, car nombreux sont les instrumentistes qui défilent cette année-là devant lui : cornets de la reine de Hongrie[1], violons de l'ambassadeur de Venise[2], hautbois du duc de Mantoue[3] et surtout innombrables musiciens de la suite du Pape[4]. Paul III n'avait pas amené avec lui moins de deux bandes de trompettes et deux de hautbois, sans compter les virtuoses de sa Chambre comme ce Francesco Canona qui joua du luth en présence de François I[er][5] et rivalisa sans doute avec Albert de Rippe dans une lutte courtoise. Tous ces artistes étrangers durent fraterniser avec les musiciens du roi de France, parmi lesquels ils purent trouver de nombreux compatriotes. Si l'on parcourt en effet les états de l'Écurie, on constate que, vers 1530, tous les joueurs de hautbois et sacquebutes sont ultramontains. Il en va de même pour la plupart des trompettes. Seuls, les violons sont français. Ce fait est d'ailleurs intéressant à noter, car il semble contredire l'opinion généralement reçue selon laquelle la plupart des instruments à archet (violes ou violons)[6] nous viendraient d'Italie.

1. Actes VIII, p. 273, n° 31849.

2. « A Thimodio dell'Acqua et ses compagnons, joueurs de violon de l'ambassadeur de Venise don de 45 livres » Actes VIII, p. 244, n° 31542.

3. A Pierre Anthoine et ses compaignons, joueurs de haulxboys du Duc de Mantoue, 45 livres (*ibid.*, n° 31541.)

4. « A Jean Jacques et ses compaignons, joueurs de hautbois du pape, don de 45 livres.

« A Francisque de Mante et ses compaignons, autres joueurs de haulxbois », don de 45 livres.

« A Angelo Félice et autres trompètes du Pape et du Marquis del Guasto. « A Pierre de Mantoue et ses compaignons, autres trompètes de la Cour du Pape. Actes VIII, p. 244.

5. A Françoys de Canona, joueur de luc du Pape, en don et faveur du plaisir qu'il a donné au Roy d'avoir joué dudit luc et autres services qu'il a faict par le passé 235 l. t. (Arch. Nat. J. 961, n° 238).

6. On sait que le mot violon au début du xvi[e] siècle s'applique à diverses

Malheureusement la liste des instruments de l'Écurie est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, à dresser. Nous n'avons pas en effet d'état détaillé des officiers de l'Écurie comme il en existe de ceux de la Chambre. On est obligé de tâtonner et de chercher patiemment dans les comptes des *Menus Plaisirs,* les actes royaux et les quittances des gages, les éléments d'une reconstitution, très approximative, de la Musique de l'Écurie sous François I[er]. Par bonheur, un document nous en donne la composition exacte, semble-t-il, au moment de la mort du Souverain [1]. Nous apprenons, grâce à ce document, que les instrumentistes étaient, en 1547, répartis en trois bandes, celle des *Saquebutes et joueurs d'instrumens* qui comprenait douze membres, celle des *Phiffres et tabourins* qui en comptait cinq et celle des *trompettes* qui en groupait sept. Des comptes des menus plaisirs nous apprennent que, vers 1530, la bande des *joueurs d'instrumens* était scindée en deux bandes distinctes, l'une italienne, composée de sacquebutes et hautbois, l'autre française où se réunissaient les violons. Pour les fifres et les trompettes, nous n'avons que des notions fort vagues au sujet de leur organisation. Il faut avouer d'ailleurs que ces instruments avaient un rôle plus proprement guerrier qu'artistique et ne participaient aux fêtes de la Cour que d'une manière exceptionnelle. C'est pourquoi nous insisterons surtout sur les hautbois et les violons dont le rôle fut peut-être plus grand qu'on ne pense dans l'histoire de la Musique. Il est évident que la bande italienne dut, pendant de longues années, habituer les oreilles des courtisans aux danses et aux chansons en vogue de l'autre côté des Alpes. Quand on a parcouru les états de la Musique royale et noté la proportion formidable d'ultramontains qu'elle renfermait, on ne peut plus songer à nier l'influence qu'exerça l'Italie sur notre musique instrumentale mondaine et en particulier sur notre orchestique.

I. — *Les joueurs de hautbois et sacquebutes.*

Nous n'avons pas de listes complètes des *joueurs d'instrumens de haulxbois et sacqueboutes* avant 1529. Les seuls artistes dont nous

variétés de violes et non au violon classique qui n'apparaîtra guère en France avant la moitié du XVI[e] siècle. M. Jacquot a cité un curieux arrêt sur les *joueurs de violons* de l'année 1490 en Lorraine. (*La musique en Lorraine*, p. 23.

1. Ms. fr. 7856, p. 956.)

ayons trouvé mention sur des quittances de 1517 et de 1518 sont trois Italiens Jacques Darobio[1], Christophe de Plaisance[2] et Barthélemy de Florence[3], tous trois sacquebuteurs. Les sacquebutes, comme on sait, sont les ancêtres de nos *trombones à coulisse*. Le Père Mersenne en a donné une excellente description dans son Harmonie Universelle[4]. Mais, à l'époque où il écrivait, ils étaient déjà fort déchus de leur antique splendeur et ne constituaient plus, comme au XVI[e] siècle, toute une famille d'instruments de registres différents[5]. On les jouait en concert avec les hautbois, et leur sonorité cuivrée s'opposait à celle, plus criarde, des violons.

Il semble bien que ce soient les Italiens qui en aient répandu l'usage en France, car on ne les rencontre pas avant leur venue. Quoi qu'il en soit, lorsqu'en 1529 nous trouvons une liste détaillée des joueurs de hautbois et sacquebutes, nous pouvons constater qu'elle est exclusivement composée d'Italiens. Il n'en faudrait pas conclure cependant qu'à cette époque les Français ne pratiquaient pas le hautbois. A la Cour de Lorraine, nous trouvons de nombreux joueurs de hautbois aux noms bien français : Loys, Pierre Leconte, Louis Du Boys, Robert Mangin et Jacques de Saint-Lanes[6].

A Montpellier, nous trouvons aussi une troupe de hautbois qui ne devait certainement pas tous ses éléments à l'Italie.[7]

Probablement François I[er] avait reçu à son service la bande ultramontaine toute formée et laissait à ses chefs le soin de la compléter lorsque des vacances se produisaient. Nous verrons d'ailleurs, d'ici

1. Quittance d'une année de ses gages de neuf-vingt livres tournois payés le 27 février 1518. Ms. fr. 7835, pièce 4.

2. Quittance d'une année de gages en date du 31 décembre 1518 (Ms. fr. 7835, pièce 3).

3. Barthélemy de Florence devait se trouver depuis longtemps en France, car sur les lettres de naturalité qui lui furent octroyées en novembre 1528 (Actes VI, 157, n° 19698) il est dit qu'il y résidait depuis trente ans environ. Cet acte nous apprend également que, contrairement à ce que pourrait faire croire son nom, il était « natif de Milan ». Il paraît être en 1529, avec Masone da Milano, un des chefs de la bande italienne. Il dut mourir peu après le voyage à Cambrai dont nous parlerons plus loin, car nous ne le retrouvons pas sur les états de 1530.

4. *Harmonie universelle*, 1636. *Traité des instrumens*, ch. v, p. 270 et suiv.

5. « Il y avait toute la série des saquebutes depuis l'alto, le ténor, la basse jusqu'à la contrebasse ». Musée rétrospectif de la classe XVII. *Instrumens de Musique*. Rapport du comité d'installation, Paris, 1900, in-4°, p. 72-73.

6. Entre 1528 et 1531. Voy. Jacquot. *La Musique en Lorraine*, p. 36.

7. Les chefs de la bande se nomment Guillaume Boucher et Jehan Guigo. Arch. nat. J, 961, n° 76. Acte du 7 février 1537.

peu d'années, se glisser dans leurs rangs quelques français En 1529, la bande comprenait huit membres aux appointements annuels de 180 livres tournois[1].

Voici leurs noms que nous nous efforçons de reconstituer de notre mieux.

Barthélemy de Florence;	=	Bartolommeo da Firenze.
Pierre Pagan	=	Pietro Pagano;
Christophe de Plaisance	=	Christoforo da Piacenza;
Marchant de Milan	=	Masone da Milano;
François de Virago	=	Francesco da Birago;
Nicolas de Bresse	=	Nicolo da Brescia;
Sanxon de Plaisance	=	Simone (?) da Piacenza;
François de Crémone	=	Francesco da Cremona.

A cette époque, il y a une séparation bien nette entre la bande italienne des hautbois et sacquebuteurs et la bande française des violons. Il n'en sera pas toujours ainsi. L'égalité des traitements et aussi le fait qu'ils devaient souvent jouer ensemble amenèrent les rédacteurs des comptes à les confondre sous la même rubrique : *Joueurs d'instrumens de violons, hauxlbois et sacqueboutes*. Il est dès lors fort difficile de distinguer ces musiciens entre eux et de savoir s'ils sonnent les instruments à vent ou à archet.

Il semble, à lire les comptes royaux, que la faveur de François I[er] allait surtout aux étrangers car il leur prodigue les gratifications[2]. Leur service est d'ailleurs plus pénible. Ce sont eux que le roi désigne pour se rendre à Cambray au mois de juillet 1529, afin de servir au festin donné par la Reine-mère après la conclusion de la fameuse

1. Nous dressons cette liste d'après divers comptes des Menus plaisirs pour l'année 1528-1529 : « A Pierre Pagant, Christophe de Plaisance, Paule de Milan, Françoys de Virago et Marquen de Milan. dict Baron. haulxboys dudit seigneur, italliens, la somme de 45 (?) livres., oultres leurs gaiges. » Février-mars 1539 après Pasques (K. K. 100, f° LXI). — « A Barthélemy de Florence, Pierre Pagan, Christophe de Plaisance, Marchant de Milan, Françoys de Virago, Nicolas de Bresse, Françoys de Crémone et Sanxon de Plaisance, italliens haulxboys dudit seigneur, de la nation italienne la somme de 41 livres pour se mieux entretenir à son service (*Ibid.* f° LXXXIV).

2. Voir les actes ci-dessous. En 1531 Pierre Pagan, François de Virago, Maison de Milan, Paul de Milan et Simon de Plaisance « phiffres et joueurs de sacqueboutes et hautboys » reçoivent chacun 20 escus. Arch. nat. J, 960, publ. par Laborde. Compte des bâtiments du Roi, t. II, p. 206.

Paix des Dames [1]. La bande avait alors à sa tête le vieux Barthelemy de Florence, qui se trouvait déjà depuis plus de trente ans en France, et le sacquebuteur Masone da Milano [2].

La composition de la troupe italienne est d'ailleurs fort instable. Presque chaque année les décès et les départs causent des vides aussitôt comblés par de nouveaux arrivants. Alors que nous trouvons en fonctions, à la mort de François Ier (1547), quatre des violons sur les six qui paraissent sur les listes de 1529 [3], il ne reste plus à cette époque, un seul des huit hautbois dont nous avons donné les noms. Dès 1531, trois ont disparu [4] : Barthélemy de Florence, Christophe de Plaisance et Nicolas de Bresse. Un seul d'entre eux est remplacé par Paul de Milan [5]. En 1533, arrivent à l'Écurie Nicolas et Dominique de Lucques, qui y demeureront de longues années [6].

Les trois derniers venus, sans doute plus jeunes et plus résistants, furent choisis avec cinq violons pour accompagner le Roi en voyage et reçurent chacun 20 écus soleil pour acheter un cheval [7]. Nous retrouvons toute la troupe italienne à Marseille pour l'entrevue du Pape et du roi de France. Sans doute François Ier était-il plus fier de ses hautbois que de ses violons, car seuls les premiers furent habillés de neuf à cette occasion [8]. Pourtant dès cette époque, la

1. Barthélemy de Florence et Marchant de Milan reçurent 20 livres 10 sols pour « subvenir à la despence d'ung voyage qu'ils ont fait durant ledit mois de juillet de l'ordre dudit seigneur, avec leurs compaignons devers Madame Mère d'iceluy seigneur, estant à Cambray, pour servir au festin fait audit lieu par ladite dame ». Arch. nat. K. K. 100, f° 74,75.

2. L'orthographe du nom est terriblement instable. En 1529 il s'écrit *Marchant* (K. K. 100, f° 74 et 84). En 1531, *Maison* (J. 960). En 1533, *Marciol* (actes II, 580, n° 6591). En 1534 et 1537, *Melchior* (J. 962, f° 178. J. 961, f° 264). C'est à se demander si on a bien toujours affaire au même personnage.

3. Ms. fr. 7856, p. 956.

4. Arch. nat. J. 960, publ. dans les *Comptes des bâtiments*, de Laborde, II, 200.

5. Celui-ci devait avoir une plus longue carrière. Voy. J. 960, f° 125 (en 1533). J. 962, f° 178 (en 1535). Actes III, 62, 7758. Il meurt en 1542 et le Roi fait don de ses biens à sa veuve et à ses enfants (Actes IV, p. 329, 12544).

6. Il figurent en 1533, 1534 et 1535 sur les actes cités de la note précédente. Nicolas partage avec Fourcade et Pierre d'Auxerre les biens du cornet Marco da Verona (Ms. fr. 2953, f° 95, v°). Ils assistent aux obsèques royales (Ms. fr. 7856, p. 936). Leurs noms figurent encore sur des états de 1568 et même de 1582. On peut se demander si ce sont bien les mêmes artistes dont il est question sur ces documents (Ms. fr. 7835, pièce 16, 21451, f° 53 v°, éd. Cimber et Danjou. arch. curieuses, t. X, p. 427 et suiv.

7. Comptes des bâtiments du Roi, par Laborde, II, p. 220.

8. Le Roi paye 341 livres 13 sols 6 deniers pour l'habillement de « sept person-

division entre la bande des hautbois et celle des violons va en s'effaçant. En 1533 un hautbois français, Claude Pirouet, a pénétré dans la troupe italienne[1] et en 1534 nous trouvons les instrumentistes des deux nations entremêlés dans les comptes de telle sorte que nous ne savons à quelle catégorie attribuer certains nouveaux arrivants comme Orpheus Hestié et Francisque de Melle[2]. Cependant nous savons que Barthelemy Broulle, qui entre cette même année à l'Écurie, est un sacquebuteur. En 1535 Pierre d'Auxerre, hautbois français, se mêle à son tour aux instrumentistes italiens[3].

De fréquents changements s'effectuent au cours des années suivantes dans l'état de l'Écurie : Simon de Plaisance et Pierre Pagan meurent[4]. Les noms nouveaux de Jean de Vauquère et Fontan apparaissent[5], mais nous ignorons de quels instruments jouent ces artistes. Pendant les neuf années qui s'écoulent jusqu'à la mort du souverain, nous n'avons plus de renseignements suivis[6]. Aux obsèques du souverain en 1547, nous trouvons douze joueurs d'instruments, dont six violons et six hautbois et sacquebutes[7]. Voici les noms de ces derniers :

Nicolas de Lucques ;
Dominique de Lucques ;
Nicolas Mutet[8] ;
Guyon Hue ;

nages joueurs de hautboys et sacquebutes en ladite Escurie » (Arch. nat. J. 960. f° 125). Justement les Italiens figurent au nombre de sept sur les comptes de l'année 1533, ce sont Paul de Milan, Nicolas de Lucques, Dominique de Lucques, Marciol de Milan, Francisque de Crémone, Francisque de Virago et Simon de Plaisance (J, 960, f° 125, Actes II, 580, n° 6591). Voir aussi J. 962, f° 219.

1. Arch. J. 960. f° 95 v°. Claude Pirouet parut en qualité de hautbois sur l'état de la Chambre en 1540 (Ms. fr. 21450, f° 24).

2. Ils reçoivent le 11 août un don de 300 escus à se partager. Ils sont alors 15 joueurs d'instruments (Arch. J. 962, f° 178).

3. Pierre d'Auxerre paraît pour la première fois sur un acte de 1535 (Acte III, 62, 7758.). Il semble être entré dans la Musique de la Chambre aux environs de 1546-1547 (Actes V, p. 113). Ms. fr. 21450, f° 173 v° et f° 195 v°. Ms. fr. 3132, f° 57.

4. Simon de Plaisance mourut en 1534. Au mois de juillet ses biens furent attribués à Hans Chaales et Jacques Colles, joueurs de flûtes et tabourins (Actes II, 366, 20778). Pietro Pagano mourut en 1535 (Actes III, p. 107, n° 7981.

5. Actes III, 723, n° 10846 et Arch. nat. S. 961, f° 264.

6. Mentionnons seulement la mort de Paul de Milan en 1542 (Actes IV, p. 329, n° 12544) et la disparition de Melchior de Milan et de Francisque de Birague.

7. Ms. fr. 7856, p. 950.

8. Mutet sera encore au service du Roi en 1555 (Ms. fr. 7835, pièce 9).

Barthelemy Brullet[1];

Pierre Boullant.

La bande passa en entier au service de Henri II et nous la trouvons exactement composée de la même manière sur un état de 1552[2].

II. — *Les violons.*

La première mention que nous rencontrions de la bande française est un compte des Menus-Plaisirs, en date de février-mars 1529, après Pâques[3]. Nous voyons sur ce document qu'elle était composée de six musiciens dont voici les noms :

Jehan Henry[4];

Pierre de la Planche;

Pierre Champgilbert[5];

Jehan Fourcade[6];

Nicolas Pirouet[7];

Jehan Bellac[8].

Sur cette pièce, les instrumentistes sont désignés par le terme général de « viollons, haulxboys et sacquebuteurs » ; mais un acte

1. Celui-ci figurait déjà sur les états de 1534. On écrivait alors son nom Barthélemy Broulle (Arch. nat. J. 962, f° 178).

2. Ms. fr. 21451, f° 53 et 54.

3. Arch. nat K. K. 100. « A Jehan Haury, Pierre de la Planche, Pierre Champgilbert, Jehan Bellac, Jehan Fourcade, Nicolas Pirouet, viollons, haulxboys et sacquebuteurs dudit seigneur la somme de 41 livres tournois à eux donnée et ordonnée par ledit seigneur pour subvenir à leurs nécessitez et affaires, et ce en oultre et par-dessus leurs gaiges ordinaires et autres dons et bienfaits qu'ils ont eus cy devant dudit seigneur Février-mars 1529 après Pasques (f° XXXV).

4. Jehan Henry figure en 1533 sur la liste des instrumentistes qui reçoivent 20 écus soleil pour acheter un cheval (Arch. nat. J. 960, f° 95 v°), en compagnie de Jean Fourcade, de Nicolas Pirouet et de Pierre Champgilbert. Il est en 1537 pourvu de l'office de sergent à verge du Châtelet (Actes III, 386, 9284). V. aussi Arch. nat. J. 962, f° 178 (1534) et Ms. fr. 7856, p. 995.

5. L'orthographe du nom est très instable : Campgilbert, Caiguillebert, Camp Guillebert... Voy, Arch. nat. J. 960, f° 95 v° (1533). J. 962, n° 178 (1534).

6. Voy. les actes cités ci-dessus et aussi Actes III. 62, 7758 (1535). La même année 1535 il partage avec Pierre d'Auxerre et Nicolas de Lucques les biens du cornet Marc de Vérone (Actes VIII, 550, 26776).

7. Ou Pironet. A partir de 1533, il figure généralement aux côtés de son frère le hautbois Claude Pirouet, voyez les actes cités notes 2 et 3 et aussi Actes III, 729, 10846.

8. Jean de Bellac ou Veillac eut une longue carrière. Voy. Arch. nat. J. 962, f° 178, J. 961, f° 264. Actes III, 580, 6591, IV, 428, 1301. Ms. fr. 21450, f° 106 v°, 173 et 195 v°. Ms. fr. 21451, f° 53 et 54. Ms. fr. 3132. f° 57 et 58. Il disparaît des comptes après 1552.

de la même année les nomme « violons de la bande françoise [1] ».

Nous avons déjà relaté les diverses fêtes auxquelles prit part la Musique de l'Écurie sous le règne de François Ier. Il est certain que les violons y brillèrent moins que leurs compagnons italiens, bien que le Roi les traitât en général sur le pied d'égalité [2]. La composition de la bande française ne subit pas de changements appréciables pendant le règne de François Ier. A la mort du souverain, Jehan Henry, Jehan Bellac, Jehan Fourcade et Pierre Champgilbert étaient encore en fonctions. Seuls deux nouveaux musiciens, Jehan Bouley [3] et Jehan Gentils [4], comblaient les vides laissés par le départ de Pierre de la Planche et de Nicolas Pirouet.

Comme on voit, la petite troupe avait constamment résisté à l'invasion italienne. Ce fait est assez remarquable, car à cette époque les violons italiens commençaient à se répandre à travers l'Europe. En France même, divers princes en avaient à leur service ; nous voyons en effet François Ier distribuer, vers 1542, aux violons du cardinal de Lorraine les biens d'un de leurs compagnons non naturalisé, récemment décédé [5]. Sous leur forme française, il est évident que tous les noms cités sur cet acte sont d'origine italienne : Cyprien Renelio, Michel Sanzel, Vincent Mandin, Marc-Antoine Gayardel. Nous voyons aussi, en 1538, les violons de l'Ambassadeur de Venise toucher une gratification de François Ier par l'intermédiaire de Thimodio dell'Acqua [6], leur chef.

La bande des violons n'allait pas tarder à ouvrir ses rangs aux étrangers. Sous le règne de Henri II et de ses successeurs, les violons italiens et piémontais seront légion, tant à l'Écurie qu'à la Chambre.

1. « A Jehan Fourcade, Nicolas Pirouet, Pierre de la Planche, Jehan Bellac et Pierre de Champgilbert, violon, dudit seigneur, de la bande françoise la somme de 41 livres... (1529) K. K. 100, f° 85.

2. Lorsque le Roi part en voyage en 1533, il désigne quatre violons et quatre hautbois pour l'accompagner (J. 960, 96 v°).

3. Jehan Boulley paraît sur une liste de 1534 (J. 962, f° 178), Pierre de la Planche qu'il remplace avait disparu des comptes après 1530.

4. Il apparaît pour la première fois dans les comptes sur la liste des offficiers ayant reçu des draps de deuil pour les obsèques royales. Ms. fr. 7856, f° 995.

5. Actes III, p. 586, n° 27265.

6. Actes VIII, p. 244, n° 31542.

III. — *Les fifres et les trompettes.*

Sur ces instrumentistes, d'importance secondaire au point de vue musical, nous n'avons pu recueillir que des données tout à fait incertaines. Voici quelle était la composition de la bande des fifres et tambourins au moment de la mort de François Ier [1] (1547) :

Bertrand Peffier ;
Pierre Du Val ;
Léonard de Çombe ;
Nicolas et Gaspard de Chanzemezelles.

Un acte de 1533 nous apprend que Bertrand Peffier était déjà à cette époque fifre du Roi ainsi que son frère François Peffier [2].

La liste des trompettes est plus longue :

François Meunier ;
Dominique de Branque ;
Guillaume de Zanzac ;
Edme de Zanzac ;
François de Rivet ;
Pierre Chancel ;
Gérard de Rivet.

Des actes nous apprennent que Dominique de Branque était déjà au service du Roi en 1533 [3] et Pierre Chancel en 1537 [4]. Nous voyons aussi passer sur les comptes de 1533 les noms d'Augustin de l'Escarplan et de Jean de Mayne, natif de Casal en Lombardie [5]. Ce dernier était encore en fonctions en 1538. C'est tout ce que nous savons au sujet de ces musiciens guerriers [6].

1. Ms. fr. 7856, p. 994.

2. Actes II, p. 620, n° 6791.

3. « Au receveur de l'Escurie pour le paiement de robes, comprises les doublures et façons d'icelles, IV paires de chausses, II bonnetz et IIII chemises que le Roi a ordonné estre délivrez à Augustin de l'Escarplan et Dominique de Branque, trompètes, à ce qu'ils soient en plus honneste estat à l'entrevue qui se doilt faire de notre Saint-Père et dudit Seigneur ». Le 3 août 1533, publ. par Laborde. *Comptes des Bâtiments*, II, 224.

4. Arch. nat. J. 961, n° 127.

5. Arch. nat. J. 961, f° 79 v°.

6. *L'estat de l'Ecurie* de Charles IX en 1571 donne les noms de douze trompettes et de dix joueurs de *phifres, tabourins et cornemuses.* (Cinq cents Colbert t. 54, f° 338.

LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE ET DE L'ÉCURIE

SOUS LES SUCCESSEURS DE FRANÇOIS Ier

Il est fort difficile de se faire une idée, même approximative, des diverses transformations que subirent les états de la Chambre et de l'Écurie durant la seconde moitié du xvie siècle. Nous n'avons plus de comptes royaux détaillés et suivis, nous devons nous contenter de quelques quittances isolées qui nous suggèrent des hypothèses, plutôt qu'elles ne nous prouvent des faits; il est à souhaiter que quelque patient chercheur dépouille méticuleusement les liasses de quittances que conserve la Bibliothèque nationale. Ce n'est qu'à ce prix qu'on pourra savoir quelque chose de certain au sujet des changements apportés dans la composition des corps de Musique de la Chambre et de l'Écurie.

Une question fort délicate est celle de l'introduction à la Chambre de la bande de violons de l'Écurie. Cette petite révolution intérieure dut s'opérer sous le règne de Charles IX. En tout cas, sous Henri III, nous voyons paraître sur des quittances les noms de plusieurs artistes *violons ordinaires de la Chambre du Roy*[1]. En 1609, ils étaient vingt-deux[2]. Par la suite leur nombre s'accrut légèrement et ils devinrent célèbres dans l'Europe entière sous le nom de *bande des vingt-quatre*[3]. A la même date, il y avait aussi douze hautbois ordinaires de la Chambre, qui remplaçaient vraisemblablement les joueurs de cornets et de fifres du siècle précédent[4].

Les joueurs d'instruments à vent demeurèrent seuls à l'Écurie. Sous Charles IX on ne trouve déjà plus parmi eux de violons[5]. En 1571 on compte dix joueurs de *phifres, tabourins et cornemuses*[6], douze trompettes et quinze sacquebutes, hautbois et cornets[7]. Sous

1. Quittance de 30 escus 10 sols pour un quartier de ses gages délivrée à Pierre Sac « *violon ordinaire de la Chambre du Roy* », le 5 avril 1582 (Ms. fr. 7835, 25).

2. Compte de l'espargne pour l'année 1609. Cinq cents Colbert, 106, fo 45 vo.

3. V. Ecorcheville. Vingt suites d'orchestre du xviie siècle français.

4. Cinq cents Colbert, 106, fo 45 vo. « A douze hautbois ordinaires de la Chambre chacun XX L. 240. »

5. C'est ce qui ressort d'un compte détaillé fort intéressant et que nous nous réservons d'étudier une autre fois. Il donne la composition exacte de la troupe (Collection des cinq cents de Colbert, t. 54, fo 338).

6. Quatre fifres, quatre tabourins, une musette et un joueur d'instrument indéterminé (*ibid.*).

7. Ils portent encore le titre de « Joueurs de sacquebutte, hautbois, violes et

Louis XIV, les divisions administratives resteront à peu près les mêmes : *Grands hautbois* [1], *trompettes* [2], *fifres* et *tambours* [3], plus quelques cromornes et musettes du Poitou.

Jusqu'aux dernières années du siècle, les Italiens demeurent en majorité à l'Écurie. En 1580, les douze joueurs de hautbois, sacquebutes, cornets à bouquin sont conduits par Dominique de Lucques et Salomon Darlione [4]. Au reste, le nombre considérable d'Italiens au service des derniers Valois est un fait qui saute aux yeux de quiconque se donne la peine de parcourir les comptes et les quittances de cette époque. C'est, vers 1560 [5], l'illustre Cesare Negri, le futur auteur des *Gratie d'Amore*. C'est Nicolas de Plaisance [6], dont les fils vont briller à la Cour de Lorraine. Ce sont Ludovico Saï, Gabriello Nardini ou ce Battista Delfinone [7], qui part, en 1572, pour le Milanais, avec la mission d'y recruter une nouvelle bande de musiciens. Sous Henri III, les instrumentistes ultramontains continuent à pulluler à Paris. Citons, entre autres, Cesare Delphino, Charles Daja, Laurent Dispendriteno [8], Viterbo [9], Carobel et Nicolas Nadreini [10], Mazarini [11] et l'éternel Dominique de Lucques.

cornets » mais on ne trouve plus parmi eux un seul joueur d'instrument à archet (*ibid.*). Il est à noter qu'ils conservent ce titre suranné sur les actes du milieu du XVIIe siècle.

1. Voy. Ecorcheville. Quelques documents sur la Musique de la Grande Écurie du Roi (Rec. *Trimestriel de la I. M. G.*, 1901, p. 609). Ils sont encore au nombre de douze sous Louis XIV comme sous François Ier.

2. Les trompettes sont au nombre de douze, dont quatre dites « ordinaires et de la Chambre » et huit de l'Écurie.

3. Les fifres sont au nombre de quatre et les tambours aussi. Certains se disent « tambours de la Chambre » bien que dépendant de l'Écurie. C'est sans doute un souvenir du temps où les fifres émargeaient à la Chambre.

4. Cimber et Danjou. Archives curieuses, 1re série, t. X, p. 427 et suiv.

5. Note manuscrite de feu le baron Pichon, citée par Em. Picot dans sa belle étude sur les Italiens en France au XVIe siècle. *Bull. ital. de la Faculté des lettres de Bordeaux*, t. IV, p. 310.

6. Voy. l'acte notarié du 6 juillet 1558 cité par Em. Picot (*Op. cit.*) par lequel Nicolas de Fleurance joueur d'instrumens de Musique de la Maison du Roy, confesse avoir mis à serviteurs Nicolas de Fleurance le jeune et Claude de Fleurance ses enfans, aussi joueurs d'instrumens, à Me Claude Dubourg conseiller du Roy. Claude et Nicolas furent appelés en Lorraine en 1566 par Charles III. Voy. Jacquot. *La Musique en Lorraine*, p. 52. 61.

7. Arch. curieuses, t. VIII, p. 357 et 358.

8. En 1575 (Ms. fr. 7007) et en 1680 (Ms. Dupuy, 127). Communiqués par M. Michel Brenet.

9. Ms. fr. 7007, état de 1575.

10. En 1578 (Ms. fr. 7835, pièce 20). Don de 12 escus soleil pour leur ayder à s'en retourner en leur pays d'Italie.

11. Charles Mazarin, viollon ordinaire du Roy, natif de Crémone, fils de Hiérosme

On aurait tort de considérer la présence de ces étrangers en France comme un fait négligeable pour l'histoire de la Musique. Tous ces instrumentistes sonnent dans les cérémonies, les repas et les bals, d'innombrables airs de danse importés d'Italie. Disciples des Français et des Flamands pour la polyphonie vocale, les Italiens sont passés maîtres dans le domaine de l'orchestique. Sur ce point leur influence ne semble pas douteuse et la présence à la Cour, vers le même temps, de nombreux baladins ultramontains [1] nous confirme dans cette opinion. Nous comprenons mieux, après avoir parcouru les états royaux, l'organisation de ces fêtes vénitiennes ou florentines auxquelles se plaisent les monarques français. Un personnel tout italien est à leur disposition pour réaliser leurs désirs. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les divertissements auxquels ils sont mêlés aient un cachet quelque peu exotique [2].

Sous le règne de Henri IV, les musiciens italiens deviennent moins nombreux à la Chambre et à l'Écurie, et la Musique royale subit quelques transformations assez importantes. Une des principales est la création d'un surintendant de la Musique de la Chambre [3] qui assure l'unité des diverses sections administratives. Dès lors, de remarquables compositeurs vont prendre en main la direction de la Musique Royale. L'ère des musiciens de Cour commence : elle ne finira qu'avec le coup d'État italianisant de Mazarin et la dictature de Jean-Baptiste Lully. Quant à l'organisation intérieure de la Musique de la Chambre et de l'Écurie, elle restera, avec quelques modifications de détail, ce qu'elle était sous le règne de François Ier. Elle ne croulera qu'à l'époque de la Révolution, lorsque l'édifice administratif de l'Ancien régime craquera de toutes parts et s'effondrera avec la royauté elle-même.

Henry PRUNIÈRES.

Mazarin, vivant aussi viollon ordinaire du Roy. Contrat de Mariage du 26 juillet 1581. Actes d'état civil de Musiciens publ. par Ecorcheville, p. 68.

1. Les comptes de Henri III mentionnent Jehan-Pierre Gallin, baladin, natif de Milan et Francisque de la Serre. Arch. curieuses, t. X, p. 427. En 1582, Bernard Téton, balladin ordinaire du Roy, natif de Milan se marie. Arch. nat. Y. 124, f° 130. Rappelons aussi que Césare Negri vint en France.

2. Nous nous réservons d'étudier prochainement avec tous les détails qu'elle comporte la question de l'Italianisme en France au XVIe et au XVIIe siècle.

3. En 1592. Le premier *superintendant de la Musique de la Chambre du Roy* fut Alexandre de Bonnières (Ms. fr. 7835, pièce 27).

ÉTAT DE LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE SOUS FRANÇOIS Ier

ANNÉES	OFFICIERS DOMESTIQUES	CHANTRES	CORNETS à 240 livres tournois.	TABOURINS à 120 livres tournois.	FIFRES à 120 livres tournois.	JOUEURS D'INSTRUMENTS
1516	Anthoine le Riche, dit Le Chantre, V. à 180 l. t Hubert Spalter, L. et V. G. à 120 l. t.	»	Augustin de Vérone. Jean-Baptiste de Vérone. Jehan Paulle, L.	Giraut Olivier. Gracien Gerbier. Lancelot Le Vasseur. R.	Nicolas Hoster. Melchior Georgesallée. Simon Guérin. Thomas de Seler. Jehan Waure dit Chichouan.	Trompettes. Christophe Daressa, H. S. Jehan Francisque, H. S.
1517	*Les mêmes, plus* François de Bugats, L. et V. G. à 240 l. t. Jehan Paulle, L. V. T. à 240 l.	»	*Les mêmes, moins Jehan Paulle, L.*	»	»	»
1518	*Les mêmes* [Jehan Paulle, V. G. à 240 l. t.]	»	»	»	*Les mêmes, plus* Erard Huguenault.	»
1519	»	»	[Augustin de Vérone]. Marc de Vérone.	»	»	»
1520	[Jehan Paulle, V. à 240 l. t.]	»	»	Valentin de Houelencourt *remplace Giraut Olivier.*	»	»
1521 et 1522	»	»	»	»	»	»
1523	*Les mêmes, moins Jehan Paulle.*	»	»	»	*Les mêmes, moins Simon Guérin.*	Christophe Daressa et X.... H. S.
1524	*Les memes, moins François de Bugats.* [Hubert Spalter, V.]	»	»	*Les mêmes, moins Valentin de Houelencourt.*	»	»
1525 et 1526	*Les mêmes, moins Anthoine Le Riche.* [Hubert Despaltz, L. seul V.]	»	»	»	[Nicolas Hoster]. [Thomas de Seler]. [Jehan Waure dit Chichouan].	»
1527 à 1531	»	»	»	»	»	»
1532	[illegible]	*Jehannot de Bou-* [illegible]			Hans Chaaler [illegible]	

1533 à 1535	Ch. et V. 180 l. t, Rogier Pathie, O. et V. 180 l. t. Me Albert de Rippe, L. et V. 450 l. t.	*Jacques Colombeau Jean Maignet.*	»	*Jacques Caulet remplace Gracien Gerbier.*	»	»
1536	*Les mêmes, moins de Bouchefort et Rogier Pathis.*	»	[Augustin de Vérone]. Marian(ou Marcial) de Milan.	»	»	»
1537	»	»	»	»	»	2 trompettes à 240 l. t. (?) (1).
1538 et 1539	»	*Jean de Bouchefort Jean Maignet. Gabriel de Laistre. Guillaume du Fresne. Jean de Vaulx. Anthoine de la Haye. O.*	»	»	»	»
1540	[Me Albert de Rippe. L. et V. 600 l t. [Hubert Despaltz. L. et V. 240 l. t.]	*Chantres à 200 l. t.* Jean de Bouchefort Gabriel de Laistre. Philippe du Moustier. Jehan Maignet. Robert Bourdon. Anthoine de la Haye.	Nicolas de Vérone. [Marian de Milan].	[Jacques Caulet]. *Nicolas de Basse-terre. Lancelot Le Vasseur, R.*	[Hans Chaaler] (*seul*).	*Hautbois à 240 l. t.:* Claude Pirouet.
1541 et 1542	»	*Les mêmes, moins Jean Maignet et plus* Jean Dugué, O.	Anthoine Pousson. [Marian de Milan].	»	»	»
1543	»	»	*Les mêmes, plus Oudin Regnault, Fl. à 180 l. t.*	*Les mêmes, plus Bertrand Faillert, H. 100 l. t.*	»	»
1544	»	»	»	Jehan Waure dit Chichouan. [*Jacques Caulet*]. *Bertrand Faillert, H. 100 l. t.*	»	»
1545 à 1547	»	*Les mêmes, plus* Jacques Carteron.	*Les mêmes, moins Oudin Raguault.*	»	»	*Joueurs d'instruments à 240 l. t.* Oudin Regnault, Fl. Jehan David, Fl.

V. = Valet de chambre. — V. G. = Valet de garde-robe. — V. = Valet tranchant. — H. S. = Huissiers de la salle. — L. = Joueur de luth. — R. = Joueur de rebec. — H. = Joueur de harpe. — Fl. = Joueur de flûte. — Ch. = Chantre. — O. = Organiste.

Nota bene. — Les noms mis en italique désignent les musiciens qui ont quitté les états ou qui n'y figurent pas encore officiellement, comme les chantres de la Chambre avant 1540. Les noms mis entre crochets sont ceux des musiciens qui figuraient déjà sur les états sous la même rubrique les années précédentes.

(1) Nous cessons de mentionner les trompettes, huissiers de la salle à partir de 1540, car après cette date on n'indique plus leurs noms sur les états.

LA MUSIQUE FRANÇAISE EN 1911

On ne songe point à dresser ici la liste complète des œuvres nouvelles exécutées en 1911 sur les théâtres et dans les concerts de France[1], mais seulement à signaler les plus importantes d'entre elles, pour chercher ensuite si leur ensemble nous donne quelque indication générale sur l'état présent de l'art musical dans notre pays, sur les tendances qu'il manifeste, et sur la voie où il semble engagé.

Nous passerons donc rapidement en revue le théâtre, la symphonie et la musique de chambre.

A. — *Théâtre.*

L'Opéra n'a donné que peu de musique nouvelle : ni le *Miracle,* cinq actes de M. Georges Hüe, œuvre d'ailleurs sérieuse et d'un mérite fort honnête, ni la *Roussalka*, ballet en deux actes de M. Lucien Lambert, qui a essayé en vain de « canaliser » la vogue des « ballets russes », ne semblent assurés de rester au répertoire. L'Opéra n'a pas été heureux en faisant avec la *Siberia* de M. André Giordano une incursion sur les terres de la musique italienne, si fructueuses pour l'Opéra-Comique ; *Déjanire,* opéra-cantate de M. Camille Saint-Saëns, n'a obtenu que le succès de déférence qu'apporte avec soi le nom de ce maître illustre, justement respecté. Une reprise de la charmante *Gwendoline* de Chabrier, est restée presque

1. Le catalogue, aussi complet que possible, pour Paris et pour la saison 1910-1911, se trouve dans le *Guide du concert* (IIIe année, n° 7, 27 janvier 1911) excellente publication, très utile aux amateurs et qui sera précieuse pour les historiens de l'avenir. Pour les théâtres, voir l'*Almanach des Spectacles* de M. Alb. Soubios.

sans lendemain : on l'avait, par une pratique blâmable, accompagnée d'un ballet en forme de *pot-pourri* dont les pièces étaient empruntées à l'œuvre de Chabrier.

L'Opéra-Comique a rendu hommage à MM. Camille Saint-Saëns et Massenet en montant l'*Ancêtre* et *Thérèse*, œuvres déjà représentées à Monte-Carlo. Un opéra en deux actes, d'après un apologue dramatique de M. Clemenceau, le *Voile du Bonheur*, dont la musique est de M. Pons, n'a pas beaucoup marqué sur la scène de la rue Favart, non plus qu'un ballet en un acte, les *Lucioles*, de M. Claude Terrasse.

Mais deux des compositeurs les plus en vue de notre jeune école ont été représentés à l'Opéra-Comique, M. Maurice Ravel avec l'*Heure espagnole*, M. Albéric Magnard avec *Bérénice*. L'*Heure espagnole* est une comédie en un acte, extrêmement leste, de M. Franc-Nohain ; elle a plus d'humour et de malice que de comique véritable. M. Maurice Ravel l'a traitée avec une extrême minutie, dans une manière piquante, mais sèche, incisive, menue, avec des trouvailles de son plutôt que de musique, et dont quelques unes sont charmantes. D'autres ont été, à la scène des musiciens bouffes : M. Ravel s'est montré humoriste et pince sans-rire. L'expérience est curieuse.

On attendait la *Bérénice* de M. Albéric Magnard avec des espoirs que cette tragédie musicale en trois actes (dont M. Magnard a écrit la prose et la musique) n'a pas, il faut le dire, tout à fait remplis. L'agencement du livret a semblé gauche, et assez amorphe la langue dans laquelle ce livret est écrit. Dans la musique de *Bérénice* on retrouve la science et le goût dont M. Magnard a fait preuve déjà dans des œuvres hautement estimées. Mais, mieux doué sans doute pour la musique de concert que pour celle du théâtre, M. Magnard a écrit une partition distinguée, et rien de plus. Tout y est pur, net, judicieux et correct ; tout y marque un souci extrême de ne point sacrifier l'euphonie à l'adresse technique. Un excès de réflexion, de choix, de reploiement sur soi-même, y semble avoir compromis toute spontanéité.

Au Théâtre du Châtelet, pour le *Martyre de Saint-Sébastien*, drame en cinq actes de M. Gabriele d'Annunzio, M. Claude Debussy, avait donné une musique de scène, avec orchestre et chœurs, d'un caractère toujours très raffiné, mais plus large peut-être que d'habitude.

Une saison de musique théâtrale russe, au théâtre Sarah-Bernhardt, a eu le tort de composer son répertoire avec des œuvres peu significatives de cette école, la *Roussalka* de Dargomysky, la *Dame de Pique* et *Eugène Onéguine* de Tchaïkowsky, la *Fiancée du Tsar* de de Rimsky-Korsakow. Elle s'est terminée prématurément devant une indifférence générale.

En regard de cette importation, il faut marquer que la *Société musicale indépendante* donna un fragment considérable d'un gracieux conte de fées de M. Louis Aubert, la *Forêt Bleue*, qui sera créé prochainement à Boston (États-Unis d'Amérique).

B. — *Symphonie et musique de chambre.*

La symphonie française s'est enrichie de quelques œuvres dignes de remarque : l'une est de M. Guy-Ropartz, l'actif directeur du Conservatoire de Nancy. Comme toutes les œuvres de ce compositeur, elle se recommande par la fermeté de sa matière musicale et la solidité de sa construction ; elle est plus concise que d'autres et mieux dégagée du souvenir de César Franck. M. Ch.-M. Widor, dans une *Symphonie antique* où les chœurs interviennent, a essayé d'exprimer une sorte de continuité entre le paganisme hellénique et le christianisme, en développant un thème qui, d'abord improvisé par Sophocle (selon la légende) au soir de Salamine, aurait passé plus tard dans la liturgie catholique où il serait devenu le *Te Deum*. Ce programme, M. Ch.-M. Widor l'a réalisé avec une logique un peu froide, mais dans un esprit élevé, servi par une grande science d'organiste maniant l'orchestre. L'orgue se mêle à l'orchestre dans la symphonie posthume d'Alexandre Guilmant qui a paru aux concerts Lamoureux, sans ajouter grand'chose à la mémoire de son auteur. A mentionner encore une symphonie assez vivante de M. Casella.

Plus nombreux sont les morceaux symphoniques dont le caractère est descriptif et indiqué par un titre pittoresque : *Sarabande* de M. Roger Ducasse, *Poème pastoral* et *Cortège d'Amphitrite* de M. Philippe Gaubert, *Aux étoiles* du noble musicien qu'est M. Henri Duparc, *Conte symphonique* de M. Henri Lutz, *Libération* de M. Max d'Ollone, etc.

Le Conservatoire a fait entendre *Anne-Marie*, scène lyrique de M. Delmas qui remporta le prix Rossini en 1911 ; l'audition annuelle

des « envois de Rome » fut consacrée aux œuvres de M. Louis Dumas lauréat de 1906.

Les œuvres de musique de chambre et les mélodies atteignent un nombre qui ne permet pas l'énumération, et entre lesquelles le choix serait arbitraire ou difficile, si l'on voulait désigner celles qui ont chance de vivre.

* * *

De manifestations si nombreuses et si diverses, peut-on dégager quelques indications générales sur l'état actuel de la musique française et sur la voie qu'elle semble suivre ?

La première impression que l'on éprouve ici, est celle d'une activité singulière, d'une activité jusqu'ici sans exemple dans notre pays, et qui sans doute dépasse actuellement celle de nos voisins. Paris est devenu véritablement, depuis quelques années, une ville sonnante : chaque soir, et souvent même dans la journée, plusieurs concerts sollicitent la curiosité d'un public chaque jour plus nombreux, et nous avons vu que le nombre est considérable des œuvres nouvelles exécutées dans ces concerts. D'où vient que les résultats ne semblent pas toujours en proportion de l'effort ?

Pour la musique dramatique, la raison s'en trouve dans un régime qui, prétendant assurer à la production musicale française un débit régulier, en favorise la quantité aux dépens de la qualité. Nos deux théâtres lyriques subventionnés par l'État, l'Opéra et l'Opéra-Comique, doivent, on le sait, selon leur cahier de charges, représenter chaque année un certain nombre d' « actes » nouveaux, dus à la plume de musiciens français vivants. Cet encouragement, s'il procure quelques bénéfices passagers et souvent illusoires à un petit nombre d'artistes, exerce sur l'art lui-même la plus fâcheuse influence. En effet, il arrive souvent que la mesure fixée par les obligations des cahiers de charge dépasse celle que fournit la « récolte musicale » d'une année : ainsi, pour remplir cette mesure, et leurs engagements envers l'État, l'Opéra et l'Opéra-Comique se voient obligés de représenter, coûte que coûte, des ouvrages indifférents et médiocres. Une clause spéciale à l'exploitation de l'Opéra prévoit même qu'à des intervalles réguliers un ouvrage sera com mandé à un « ancien prix de Rome » désigné par le Ministre sur une liste dressée par l'Institut. L'Institut voit souvent dans cette com-

mande une sorte de prix de consolation pour des artistes qui, avancés déjà dans la carrière, n'y ont pas très bien réussi : le Ministre se conforme aux indications de l'Institut; l'Opéra suit l'ordre du Ministre et monte une œuvre mort-née qui immobilise la scène, interrompt le travail du théâtre, et absorbe des crédits, sans profit pour personne. En dehors même de ces cas, non point exceptionnels, mais particuliers, la prime accordée aveuglément par l'État à la production de la musique dramatique a pour conséquence de commercialiser et d'industrialiser celle-ci : de là une nuée générale des compositeurs sur le théâtre, où ils savent que les exigences du cahier des charges leur donnent des chances d'être admis sans trop attendre, et presque à coup sûr. Une fois ces exigences administratives satisfaites, ni l'Opéra, ni l'Opéra-Comique n'ont plus assez de temps ni d'argent pour compléter un répertoire qui reste dans un état de pauvreté lamentable. Or, on servirait mieux les intérêts de la musique française en donnant aux musiciens des occasions fréquentes et régulières de se familiariser avec les chefs-d'œuvre de l'art classique, qu'en assurant administrativement l'accès de nos scènes subventionnées à des ouvrages dont la valeur est médiocre et l'intérêt nul. Pour élever le niveau de notre musique dramatique, la première mesure à prendre serait donc de suspendre au moins pour plusieurs années l'exécution des cahiers de charge dont je parlais. Nos théâtres en profiteraient pour se constituer un répertoire plus varié, d'une plus haute valeur et qui, si je puis dire, améliorerait l'atmosphère musicale où grandissent les compositeurs de demain. En même temps, la concurrence de nos producteurs actuels se trouvant ainsi resserrée, les directeurs de nos scènes lyriques pouvant borner leur choix aux œuvres nouvelles d'un réel mérite, le niveau de la production s'élèverait du coup.

Le régime des grands concerts symphoniques, plus libre que celui des théâtres, présente des caractères analogues, bien que les défauts s'en manifestent par des résultats opposés. Ces concerts sont trop nombreux pour que la diffusion de la musique assurée par eux ne soit pas une dispersion où s'éparpillent et l'activité des compositeurs, et l'attention du public. Dans les concerts symphoniques, une méfiance générale de la clientèle pour toute œuvre nouvelle engage les directeurs ou chef d'orchestre à n'accepter, le plus sou-

vent, que des nouveautés peu importantes, qui sont moins des œuvres que des pochades ou des esquisses.

Dans la musique de chambre et dans celle du chant, la même diffusion est sensible. Les institutions ou sociétés se multiplient à l'extrême ; elles encouragent une production plus abondante que surveillée, où il semble que les talents d'amateur prennent chaque jour plus de place.

Des concerts moins nombreux et moins fréquents, avec une sélection plus sévère, n'admettant que des œuvres d'importance ou de mérite réel, seraient plus favorables aux intérêts élevés de l'art.

*
* *

Telles sont les conditions *externes* dans lesquelles la musique a continué, durant l'année 1911, d'exercer son activité. Quels ont été les caractères *internes* de cette activité ?

Les maîtres les plus illustres ou les plus significatifs de notre art musical ont gardé le silence : la *Déjanire* de M. Camille Saint-Saëns est l'adaptation par l'auteur, pour le théâtre lyrique, d'une œuvre qu'il avait écrite, il y a treize ans, pour accompagner en plein air la représentation d'un drame. Le *Don Quichotte* de M. Massenet, importé de Monte-Carlo à Paris en 1911, appartient, par la date de sa création, à l'année 1910. Enfin, sans rabaisser en rien le mérite actuel de ces deux maîtres, qui donnent infatigablement l'exemple d'un labeur régulier, on doit constater que l'un et l'autre sont à un point de leur carrière et à une période de leur vie, où l'on ne peut guère attendre d'eux qu'ils renouvellent leur art ou seulement leur manière. Ni M. Gabriel Fauré, ni M. Vincent d'Indy, dont les œuvres, depuis qu'il dirige la *Schola Cantorum*, ajoutent à leur intérêt spécifique celui d'un manifeste ou d'une profession de foi importante pour l'art français, ni M. Gustave Charpentier, inactif depuis le triomphe de *Louise*, vieux déjà de douze ans, ni M. Alfred Bruneau, n'ont offert au public une page nouvelle. M. Claude Debussy, avec la musique de *Saint-Sébastien*, écrite pour souligner quelques scènes dans le « Mystère » de M. Gabriele d'Annunzio, s'est borné à un rôle assez secondaire. L'*Heure espagnole* de M. Ravel était connue par sa publication avant d'être représentée à l'Opéra-Comique ; au contraire la *Péri* de M. Paul Dukas, retirée au dernier

moment de l'affiche qui nous la promettait n'existe encore qu'en partition. L'événement de l'année devait être la représentation de *Bérénice* à l'Opéra-Comique : on a vu que son importance est restée fort au deçà de ce que l'on s'en pouvait promettre...

Reste la masse innombrable des musiciens moins notoires et des œuvres de second plan, qui constituent le gros de la musique française. Deux genres et deux écoles semblent se les disputer : c'est d'une part la musique descriptive et l'impressionnisme ; d'autre part la musique pure et le dogmatisme. Le nombre des morceaux « intitulés » est de plus en plus considérable : ce sont rarement de véritables poèmes symphoniques, traitant et développant une idée, opposant deux principes, figurant un symbole. Le goût des musiciens français, soit spontanément, soit pour obéir aux conditions pratiques rappelées plus haut, se borne le plus souvent à des œuvres courtes, ornées de petits effets superficiels : l'impressionnisme semble s'être réfugié de la peinture dans la musique. Que l'on doive ou non attribuer ce fait aux séances musicales instituées depuis peu dans les salons de peinture (*Société Nationale des Beaux-Arts*, *Salon d'Automne*) et qui ont assurément resserré en les multipliant les rapports entre peintres et musiciens, les arts plastiques semblent exercer une influence croissante sur la musique. Les musiciens ont souvent l'air d'être les voisins de chevalet des peintres en face de la nature : ils cherchent à rendre les mêmes impressions, par des procédés analogues. Cette école de musique impressionniste trouve dans l'œuvre de M. Claude Debussy le modèle d'une palette sonore infiniment riche, nuancée, subtile, mais où beaucoup de jeunes musiciens prennent des *touches* et non point des *couleurs*...

En regard de cette école, un groupe important de musiciens cherche dans les œuvres les plus récentes, dans les écrits théoriques, et dans l'enseignement de M. Vincent d'Indy, les modèles et les règles d'une musique pure qui réponde à la définition donnée par Mme de Staël : « La musique est une architecture de sons. » La *Schola Cantorum* est le Conservatoire de cette école ; celle-ci est sans rapports avec les arts plastiques ou littéraires du temps présent. Il semble qu'elle s'alimenterait plutôt, en dehors de la musique, aux sources plus ou moins lointaines, plus ou moins détournées, de la pensée religieuse, spécialement de la pensée catholique : elle se présente avec une rigueur de dogme, une fermeté parfois intransigeante

de principes, une soumission active à l'autorité supérieure des maîtres et des lois, un esprit de prosélytisme intrépide qui en font foi. La subordination de l'individu à l'Art qu'il s'agit de servir et non point de pratiquer, entraîne, dans les œuvres de cette école, un effacement de la sensibilité capricieuse devant la règle fixe : la construction de l'œuvre, la rigueur de son plan, jusque dans le plus exact détail, le calcul minutieux de l'équilibre et de la symétrie dans les développements, sont les préoccupations dominantes, et souvent exclusives, dans cette école. La qualité de la matière musicale, la spontanéité de sa floraison, l'agrément des sonorités ou même des ornements, en un mot toute fantaisie de la sensibilité s'y voit proscrite. Cette forte discipline d'ascétique intellectualisme peut être profitable à quelques esprits : elle risque peut-être d'en dessécher d'autres, et, en outre, d'appeler à la musique des natures moins sensibles qu'il ne faut pour l'exercice de cet art. D'autant que le « principe cyclique », actuellement en honneur dans cette école dogmatique, réduit au minimum la quantité de substance musicale requise pour noircir du papier réglé. Les œuvres dues à ce groupe, plus articulées que celles de l'école impressionniste, pèchent souvent par un excès d'abstraction, de sécheresse et de dureté.

Dans l'équilibre observé jusqu'ici, suivant les dernières années, entre ces deux formes opposées du jeune art musical français, si une altération s'annonçait, si un fléchissement de l'aiguille était sensible, il semblerait se produire plutôt en faveur de la première. La fondation de la *Société Musicale indépendante* et son accroissement assez rapide aux dépens de la *Société Nationale*, malgré la présence simultanée de quelques jeunes compositeurs dans ces deux groupements, en serait, sinon une preuve, du moins un signe, peut-être trompeur ou provisoire.

JEAN CHANTAVOINE.

BIBLIOGRAPHIE

Albert Soubies. — **Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut.** Paris, Flammarion, 1904-1911, 3 vol in 8°.

Voici trois gros volumes qui attestent un travail considérable. L'auteur y rassemble les biographies des membres de l'Académie des Beaux-Arts, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes et musiciens s'appliquant à la période qui va de 1795 à 1876. 24 musiciens, dont quelques-uns sont bien oubliés aujourd'hui, figurent sur ce palmarès et M. Soubies, en rajeunissant quelque peu l'immortalité que devait leur assurer l'Institut, interrompt fort à propos une fâcheuse prescription. Les noms de Paër, ennemi de Beethoven, du pédagogue Reicha, du pâle Carafa, innocemment caricaturé jadis sous la forme d'une carafe à la panse garnie d'un rébus candide, et du quintettiste Onslow « grande illustration musicale du Puy-de-Dôme », s'enfoncent déjà dans le brouillard. Il était temps qu'on vînt les en tirer.

M. Soubies, cicerone aimable et averti, nous promène dans une galerie de tableaux qui s'ouvre par le portrait de Gossec pour se clore par celui de Bazin. De chaque musicien, il trace une fine et juste silhouette qu'on prend plaisir à regarder, même après les « monographies critiques » devenues si nombreuses de nos jours. C'est que ces silhouettes sont dessinées d'une plume sobre, alerte et spirituelle qui excelle à dissimuler sous des dehors de causerie mondaine une érudition très touffue, car l'écrivain rassemble autour du personnage évoqué les jugements divers portés par les contemporains et par la critique ; il sait faire parler l'entourage des « grands hommes » ; il cite des traits inédits, d'amusantes anecdotes toujours choisies de manière à préciser nettement les caractères et les milieux ; tout cela conçu dans l'esprit de l'éloge académique, ce à quoi on ne saurait trouver à redire puisqu'il s'agit d'académiciens.

Les pages consacrées à Catel, à Auber, à Berlioz, à Gounod et à Félicien David ne font nullement double emploi avec les travaux récents de MM. Hellouin, Picard, Malherbe, Boschot, Bellaigue, Prod'homme et Dandelot.

Lionel de la Laurencie.

Giuseppe Radiciotti. *G. B. Pergolesi*, **Vita, opere ed influenza su l'arte.** — Roma, *Éditione-Musica*, 1910, in-8° de VIII-292 pp. avec nombreuses reproductions iconographiques et exemples musicaux.

En écrivant une biographie complète de Pergolèse, la plus complète qui ait paru jusqu'à ce jour, M. Radiciotti a sans doute voulu apporter à son illustre compatriote l'hommage que lui devait la musicologie à l'occasion de son deux-centième anniversaire. Disons-le sans plus tarder, l'hommage est digne du maître qui, usé par la phtisie, tombait en pleine jeunesse et en plein talent, à peine âgé de 26 ans!

Quelque nombreux que soient les ouvrages consacrés directement ou indirectement à Pergolèse, et la copieuse bibliographie insérée par M. Radiciotti à la fin de son livre prouve que l'auteur de la *Serva padrona* et de *l'Olimpiade* n'avait point été oublié par la critique, aucun d'eux ne présentait de travail d'ensemble sérieusement documenté sur la vie et les œuvres du jeune et infortuné maestro. Avec la biographie de M. Radiciotti, il en va tout autrement. Pour la première fois, nous apprenons à connaître Pergolèse, non pas au moyen de racontars et d'anecdoctes, mais par l'exposé sévèrement contrôlé des faits saillants de sa courte carrière. Comme d'habitude, dictionnaires et anthologies se copiaient les uns les autres, ou bien accumulaient de déconcertantes divergences. On faisait naître le musicien tantôt à Casoria, tantôt à Naples, tantôt à Pergola, tantôt à Jesi: l'année de sa naissance et celle de sa mort variaient avec autant de désinvolture et son véritable nom demeurait inconnu. M. Radiciotti a comblé toutes ces lacunes.

Giovanni-Battista Pergolesi s'appelait, en réalité, Draghi et était issu d'une famille de Pergola qui, fixée à Jesi depuis 1635, y prit le surnom de Pergolesi, afin de rappeler son lieu d'origine. M. Radiciotti donne le fac-similé de l'acte de baptême de Jean-Baptiste, lequel porte la date du 4 janvier 1710. Mais sa rédaction obscure prête à confusion ; le nouveau biographe de Pergolèse, se fondant sur ce que les termes « nato la notte antecedente a hora 10» doivent être interprétés « selon la coutume italienne» qui faisait commencer la nuit astronomique à des heures variant selon le coucher du soleil, prétend qu'il faut compter les dix heures mentionnées dans l'acte à partir de cette origine, ce qui conduit à adopter pour la naissance de Pergolèse 3 heures du matin, le 4 janvier, au lieu de 10 heures du soir le 3 janvier. — Il serait intéressant d'obtenir quelques références sur cette « coutume italienne » qui, vraisemblablement, remonte à l'époque romaine.

Un Mécène, le marquis Cardolo Pianetti fit élever le jeune homme à Naples, au Conservatoire *dei Poveri di Jesu Cristo*, où il eut pour maîtres Domenico de Matteis, Greco, Durante et Feo. Remarquons, en passant, que l'histoire des Conservatoires napolitains reste à écrire ; ces établissements étaient primitivement, des orphelinats, des maisons d'éduca-

cation destinées à des enfants pauvres, et qui s'alimentaient de la charité publique. M. Radiciotti glisse assez rapidement sur le séjour de Pergolèse aux *Poveri*: il nous dit quelques mots de ses protecteurs Stigliano et Maddaloni, et aborde immédiatement l'histoire des œuvres du jeune musicien qui débuta par un drame sacré, par l'oratorio de *La Morte di S. Giuseppe*. La chute injustifiée de l'*Olimpiade*, à Rome, où le pauvre maestro reçut sur la tête une orange lancée par un auditeur irascible, fut, pour sa santé déjà délabrée, le coup de grâce. Pergolèse s'en alla mourir à Pouzzoles en 1736, mais auparavant, et comme pour sceller sa destinée tragique, il avait eu le temps d'écrire son sublime *Stabat mater*.

Une étude approfondie de l'œuvre remplit la seconde partie du livre de M. Radiciotti qui, successivement, passe en revue les compositions théâtrales, sacrées, symphoniques et didactiques de Pergolèse. Toutes ces analyses, appuyées de renseignements bibliographiques très complets et de nombreux exemples musicaux, font nettement ressortir la richesse et la variété du génie de l'auteur de la *Serva padrona*; elles montrent l'impulsion qu'il donna à ce « dolce stil novo » déjà très vivant au moment où Durante et Feo lui dispensaient leur enseignement. La promenade triomphale du *Stabat* et de la *Serva padrona* à travers l'Europe, les discussions que souleva la musique de Pergolèse, aussi bien que l'examen des caractéristiques de l'école napolitaine aux environs de 1725 éclairent de façon suggestive le problème de l'évolution du « style moderne » au XVIIIe siècle. Sans aucun doute, Pergolèse, et avec lui les Napolitains, ont inauguré non seulement l'opera buffa italien, mais encore l'opéra comique français; le « Se cerca » de l'*Olimpiade* laisse pressentir Gluck, et il y a du Mozart un peu partout dans l'œuvre du musicien de Jesi. Fasch, Telemann et Richter s'inspirèrent de ses compositions de chambre, et tel *Concertino* de lui annonce Mannheim. Tout ceci ressort avec évidence de la dernière partie du livre de M. Radiciotti.

Ajoutons que cet ouvrage reproduit, malheureusement de façon assez médiocre, les deux seuls portraits authentiques que l'on possède de Pergolèse, dont une curieuse caricature due à Ghezzi, et qu'il s'enrichit de nombreux fac-similés en photogravure.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Kammermusik-Literatur. *Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken, zusammengestellt* von Prof. Dr. WILH. ALTMANN, Vorsteher der Deutschen Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin. — Leipzig, C. Merseburger, 1910, gr. in-8, VIII-134 p.

L'Allemagne est abondamment pourvue de manuels, de guides, de répertoires, de catalogues de la « littérature » spéciale à chaque instrument ou à chaque forme de composition. La qualité, chez nous, compense la quantité, puisque, dans le même genre, nous ne possédons

guère que le *Répertoire du pianiste,* de M[lle] H. Parent. Quoi qu'il en soit, un catalogue de la « musique de chambre » manquait encore. M. Wilhelm Altmann a entrepris de le dresser, ce qui n'était pas chose facile, et il a su mener à bien sa tâche, dans un ouvrage très pratique, qu'il nous présente comme « un secours bibliographique, non pas une véritable bibliographie ». Le classement adopté et la réduction des titres d'œuvres à leurs éléments essentiels ont permis à l'auteur d'énumérer en un volume de maniement aisé quelque chose comme quatre mille compositions : si l'on prend garde que les arrangements et transcriptions en sont à peu près totalement exclus, ainsi que les « fantaisies », les « études », et en général tous les « morceaux de genre », éloignés des types classiques de la suite et de la sonate, on aura une occasion de plus de constater l'énormité de la productiou musicale moderne.

M. Altmann a fixé son point de départ à l'année 1841, parce que, explique-t-il, on peut admettre que les œuvres dont l'apparition a précédé cette date, ou bien n'offrent plus d'intérêt pour la génération actuelle, ou bien ne lui sont accessibles qu'autant qu'elles ont été, depuis, réimprimées. Les classiques et les maîtres anciens sont donc représentés dans ce catalogue par leurs éditions modernes. Une très louable innovation, relativement à la plupart des ouvrages similaires, consiste dans l'indication, approximative parfois, de la date de publication des compositions cataloguées. Mais aucune appréciation personnelle, aucun signe de « recommandation » ne s'y ajoute jamais. L'auteur serait heureux, nous dit-il, que son travail pût aider à tirer de l'oubli maint ouvrage injustement abandonné : c'est au lecteur de rechercher, par exemple, pour lesquels des quatuors de Pleyel ou de Dancla, des sonates de Barbedette, des trios de Maurice Bourges, l'abandon pourrait avoir été injuste. A ce point de vue, un bon catalogue péchera toujours par excès de nombre et absence de choix : mais un catalogue n'est pas un « guide » et l'on doit remercier M. Altmann de nous avoir donné plutôt l'un que l'autre.

Nous nous permettrons de lui signaler, pour une deuxième édition, les publications de musique ancienne de chambre que plusieurs musiciens français, M. Debroux, M. Bouvet, M. Michaud, MM. Peyrot et Rebufat, ont en ces dernières années fait paraître (chez les éditeurs Demets, et Senart et Roudanez). Un relevé des titres de ces publications a été donné par M. Peyrot dans le *Courrier Musical* du 15 septembre 1911.

MICHEL BRENET.

La Trompette. *Un demi-siècle de musique de chambre,* par L. AUGÉ DE LASSUS. — Paris, Delagrave, 1911, gr. in-8 de 2 ff. n. ch. et 237 p.

Par un certain côté, ce gros livre échappe à la critique : c'est un présent jubilaire, une œuvre d'amitié et de reconnaissance, d'une forme à la fois intime et dithyrambique, et que son auteur lui-même

qualifie « une histoire fidèle et aimante ». Comme cependant le tirage n'en est pas réservé aux seuls souscripteurs, mais que la presse est, au contraire, priée de s'en occuper, et comme, en vérité, les faits qui s'y trouvent rapportés intéressent l'histoire de la culture musicale à Paris, il est permis d'y jeter un regard de musicologue.

Si connue que soit *la Trompette*, on rencontre encore des personnes qui n'en ont jamais entendu parler, et pour lesquelles il est malaisé de la définir en peu de mots, puisqu'elle n'est ni une « institution », ni une « société », mais proprement « le salon agrandi de M. Lemoine ». Qu'on nous permette donc quelques explications, pour la plupart empruntées à M. Augé de Lassus.

M. Emile Lemoine, né à Quimper le 22 novembre 1840, fit partie de la promotion de 1860 à l'Ecole polytechnique. Amateur passionné de musique, il y organisa, entre amis, de petites séances de quatuors, que d'autres camarades baptisèrent fortuitement, en disant par moquerie : « laisse donc ta trompette tranquille ! » ou autres phrases analogues. Par aversion pour le régime impérial, M. Lemoine, au sortir de l'Ecole polytechnique, ne prit point de service dans « les carrières de l'Etat » et demeura, comme ingénieur, à Paris. Les récents annuaires lui donnent le titre de « chef honoraire du service de la vérification du Gaz et des compteurs à la Ville de Paris, directeur de *l'Intermédiaire des mathématiciens* ». Il jouit dans le monde savant d'une renommée de mathématicien que l'Institut a consacrée en lui décernant par deux fois le prix Francœur.

Sans interruption, après l'Ecole polytechnique, les séances de *la Trompette* s'étaient continuées et élargies, passant de la chambre de l'un des participants à un atelier d'artiste, puis aux petites salles des maisons Erard et Pleyel. Elles changèrent de nature en même temps que de logis, et d'amusements d'amateurs, qu'elles étaient au début, lorsque M. Lemoine y tenait l'alto, et trois camarades les violons et le violoncelle, elles devinrent des concerts où des professionnels occupaient l'estrade, et les amateurs, les banquettes. Le nombre de ces derniers s'accroissant, M. Lemoine s'assura la salle de la Société d'horticulture, où il installa, en 1878, les séances hebdomadaires de *la Trompette,* assumant seul, avec un zèle inaltérable et un désintéressement sans exemple, tous les soins et les frais des réunions, qui étaient toujours censées avoir lieu chez lui, et pour le soutien desquelles il ne demandait à ses *invités*, strictement présentés et agréés comme tels, qu'une cotisation minime et même facultative.

Ce fut vers cette époque qu'il nous fut donné de pouvoir, pendant quelques saisons, fréquenter assidûment les soirées de *la Trompette*. Des témoins d'une fidélité plus longue, nous ont assuré que ces années avaient été « le beau temps » de *la Trompette*. Il se pourrait. Nous avons gardé un souvenir reconnaissant des jouissances que nous y avons goûtées et des enseignements que nous y avons recueillis, et un souvenir amusé des algarades verbales ou imprimées que M. Lemoine ne ménageait point à ses « invités ». Tantôt il travaillait à parfaire leur

éducation musicale : « Vous n'avez pas aimé, ou vous n'avez pas compris, ce qui est la même chose, tel des derniers quatuors de Beethoven. On le recommencera la prochaine fois ». Tantôt il leur enseignait la civilité puérile et honnête, morigénant, sur le programme d'une séance, « un groupe de personnes occupant le quatrième banc en avant, à gauche », et qui avaient « bavardé » la semaine précédente. On souriait des brusqueries de ce « bourru bienfaisant », auquel on était redevable d'heures charmantes passées dans une atmosphère d'art et de camaraderie. Pour mieux consacrer le caractère amical et fermé de leurs assemblées, les *invités* s'amusaient à se désigner entre eux par des dénominations spéciales, *tubicoles*, *salpingistes*, imitées du latin ou du grec par leur amphytrion qui lui-même signait : « Votre *Salpingoktistocrator* ». Un nom, dit M. Augé de Lassus, « qui encombre la bouche, non moins que le nom de Lemoine remplit nos cœurs » ; et il s'en montre tellement ravi que par deux fois il s'écrie (p. 97 et p. 225) :

Ah ! pour l'amour du grec souffrez qu'on vous embrasse.

Ajoutant : « et nous voilà obligés d'embrasser Lemoine, du moins, de lui serrer la main, ce qui du reste nous est toujours très agréable », — ce qui, aussi, souligne le caractère d'intimité du livre.

M. Augé de Lassus n'a pas voulu s'astreindre à reproduire la série des manifestes de M. Lemoine non plus que celle des programmes. « Sans aucun doute, écrit-il (p. 47), les programmes de *la Trompette* sont d'une lecture curieuse, voire très intéressante... Mais... une table des matières peut être précieuse, ce n'est pas un livre. » Romancier, librettiste, poète, nullement historien ni musicologue, M. Augé de Lassus a donc voulu composer UN LIVRE, et le rôle qu'il a choisi est celui du « semeur de phrases » (p. 232). Rendons justice à l'application qu'il a mise à la remplir, et à la dextérité avec laquelle il a concassé le pavé de l'ours pour en envoyer les morceaux aux compositeurs et aux exécutants, rarement fâchés, d'ailleurs, d'être lapidés de la sorte. Le plus gros lot, après celui de M. Lemoine, est réservé à M. Saint-Saëns, ce qui ne surprend point de la part du librettiste de *Phryné* et de *l'Ancêtre*, et ce que mérite sans doute l'activité et l'influence du maître à *la Trompette*. On sait qu'une de ses plus belles œuvres de musique instrumentale est dédiée à M. Lemoine, et a été écrite, à sa demande, pour ses soirées. « Œuvre triomphale », s'écrie M. Augé de Lassus : « Un septuor, sept instruments, le nombre sept fut toujours fatidique et de mystérieuse attirance. Les sept planètes, les sept péchés capitaux, les sept merveilles du monde ! Il appartenait à Saint-Saëns d'en créer une huitième de plus ». Des hyperboles plus discrètes saluent quelques mélodies de M. Fauré : « Ce sont comme des anneaux de fiançailles que l'on voudrait porter au doigt, en même temps que l'on se plaît à les enchâsser au fond de son cœur » (p. 170). Entre les exécutants, le plus favorisé nous paraît être le violoniste Hayot : « Lorsque Beethoven envoyait et dédiait à son ami Kreutzer une sonate pour piano et violon, il ne pouvait lui députer Mme Marguerite Long ni notre cher Hayot.

C'était dommage sans doute, le cadeau se serait enrichi encore; et Kreutzer se serait extasié au génie du roi bienfaisant, non moins qu'au talent de ses ambassadeurs » (p. 206) ; — « Max Bruch a écrit pour le violon ; et c'est pour lui une heureuse fortune que notre fidèle Hayot le caresse de sa chanterelle impeccable » (p. 165) ; — « Le nom de Max Bruch prend place en nos programmes ; et c'est notre ami Hayot qui le met à l'essor en l'envolée de son violon » (p. 188). A la louange des vivants, M. Augé de Lassus fait parler les morts : Mlle Duranton est au piano « et Beethoven lui confie en toute assurance sa sonate appassionata » (p. 217) ; — « Brahms doit beaucoup à son talent, mais combien aussi il doit à *la Trompette* » (p. 177) ; — « Mme Auguez-Montaland interprète Gluck ainsi qu'il le mérite : et chantant « L'ai-je bien entendu? » elle se ferait dire « j'entends à merveille et j'approuve », si Gluck pouvait encore nous faire arriver ses applaudissements d'outre-tombe » (p. 164).

Cependant l'auteur est inquiet de ce que Beethoven penserait des séances bouffonnes renouvelées chaque année, le jour de la mi-carême : « *la Trompette* est en liesse. Elle va s'enguirlander des grelots de la Folie. Beethoven hésiterait à la reconnaître. Lamentable héros du génie et de la douleur, étant sourd, il n'aura pas à se boucher les oreilles » (p. 72). — Fort gai lui-même, M. Augé de Lassus n'hésite pas plus devant les comparaisons hardies que devant les calembours : « Mlle Lydia Eustis se limite à Beethoven et Weber, avec *Adélaïde*, avec *Preciosa*. C'est une bigamie illustre entre toutes » (p. 179). — « Jadis, les alberts étaient des gâteaux secs, — oh ! oui, secs, et plutôt deux fois qu'une ! — que librement on se partageait aux soirées de *la Trompette* des premiers jours ; maintenant d'Albert est un virtuose, très habile conquérant du piano, et que Lemoine se fait un plaisir d'accueillir » (p. 99) ; — « Il fut une Odette qui charmait un roi d'assez pauvre cervelle ; nous avons, nous autres, les Tubicoles, meilleure tète que Charles VI ; mais nous aussi, nous avons notre Odette royale, et qui se nomme, prédestination certaine, Odette Le Roy » (p. 201).

Un langage si poétique n'est pas sans répandre parfois quelque obscurité sur des faits historiques ou biographiques dont l'auteur n'a cure : « Je demandais naguère à Lemoine... s'il avait souvenir du premier morceau exécuté en la séance première. A mon très grand étonnement, il ne nommait ni Haydn, ni Beethoven, ni le divin Mozart. Hartog fut le maître le premier accueilli, Hartog, un Hollandais, qui dès lors était vivant » (p. 22) ; — « Mlle Menuisier nous rappelle qu'en 1803 on jouait une *Proserpine* de Paësiello. Elle revient des enfers, et l'air qu'elle nous égrène, est tout à fait charmant. Chabrier dès lors était bien vivant et sans doute en espérance de conquérir une place éminente parmi les maîtres les plus aimés. Il n'est plus... » (p. 108). On pourrait aussi demander à M. Augé de Lassus s'il est bien sûr que Théophile Gautier « ne comprenait rien » à la musique (p. 2), s'il est bien sûr aussi que *Wedding Cake*, titre d'un morceau de M. Saint-Saëns, appartienne à « la

langue de Gœthe » (p. 96). On pourrait signaler l'abondance des fautes d'impression dans les noms propres : Tauré, Tranquin, Tzarvady, Jouvy, Suiding, Ivendsen (pour Fauré, Franquin, Szarvady, Gouvy, Sinding, Svendsen), Kimsky-Korsakow, ailleurs appelé Rinsky-Korsakoff, Moszrowsky, Bramhs, Boelhmann, Cavalié-Coll, Boldelli, Battori, Dargomizsko, Mimert, Allart, Remache, Henschling, etc., « coquilles » regrettables dans un volume de si belle apparence typographique.

Toute question de gratitude personnelle ou d'amitié mise à part, il reste certain que *la Trompette* a droit à une place honorable dans notre histoire musicale. Son rôle le plus utile a tout au moins été de préparer un public au quatuor Parent, au quatuor Capet, au quatuor Lejeune, et aux diverses sociétés qui depuis vingt ans favorisent chez nous l'extension et la production de la musique instrumentale et vocale de chambre ; dans quelle mesure les soirées de M. Lemoine ont-elles, sous ce dernier rapport, suivi ou soutenu le mouvement si actif et si fécond de notre jeune école, c'est ce que le plan adopté par M. Augé de Lassus ne laisse pas apercevoir. A défaut d'une reproduction de la série des programmes, si le disert « semeur de phrases » s'était résigné à dresser, en appendice, la liste des « premières auditions » avec leurs dates, et une table des noms cités, il aurait fait connaître à la « postérité » les vrais états de services de *la Trompette* et de son fondateur.

MICHEL BRENET.

Geschichte der Programmusik, *von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, von Dr. Otto KLAUWELL. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1910, in-8, VIII-426 p.

Pour ceux qui aiment les « genres tranchés », il est fort difficile de définir la « musique à programme », et de la distinguer de la « musique descriptive ». M Klauwell, dans la préface du volume où il se proposait d'en écrire l'histoire, a donc sagement agi en expliquant d'abord son titre. Il a divisé en trois genres les œuvres qui se présentaient à lui : I. Compositions dans lesquelles le programme littéraire est resté sans influence sur la forme musicale, soit parce qu'il est trop général, soit parce qu'il a été simplement ajouté à une forme préexistante; exemples, la *Symphonie pastorale* de Beethoven, la *Danse macabre* de Saint Saëns. — II. Compositions dans lesquelles un programme littéraire a conduit à la création d'une forme musicale nouvelle, qui cependant ne s'écarte pas d'un plan logique musical, et qui peut s'entendre et se comprendre sans le programme ; exemples, le prélude de *Lohengrin*, de Wagner, et « quelques-uns des petits morceaux des symphonies de Berlioz ». — III. Compositions dans lesquelles l'obéissance à un programme suivi dans tous ses détails a produit un morceau qui resterait incompréhensible, sans la connaissance de ce programme ; exemples, *Ce qu'on entend sur la Montagne*, de Liszt, et *Don Quichotte*, de Richard Strauss.

Cette troisième catégorie constitue par excellence la « musique à programme », celle dont s'occupe M. Klauwell. Il va de soi, après ces définitions, que l'auteur repoussera hors de son cadre toute musique de théâtre ou de concert ayant recours au chant ou à la parole, et concentrera son étude sur la musique instrumentale. L'isolement où celle-ci se trouvera condamnée ne sera pas sans nuire au développement historique du sujet, car les pages descriptives répandues en grand nombre dans le répertoire de l'opéra, de l'oratorio et de la cantate, ont été en beaucoup de cas l'école préparatoire d'où sont sorties la plupart des symphonies ou des sonates à programme. M. Klauwell reconnaît d'ailleurs que l'obligation d'examiner de près les principales œuvres ressortant de son sujet, l'a obligé à écrire un « Guide à travers le monde de la musique à programme », et c'est bien ainsi, en effet, qu'à partir du second chapitre, ou du milieu du premier chapitre, tout son travail paraît orienté.

Le premier chapitre, plus spécialement historique, commence bien aux temps antiques, ou, comme disaient jadis les manuels, aux temps « les plus reculés » ; mais les rares et imprécises notions qu'il est possible de réunir aboutissent seulement à prouver que l'intention de décrire et de peindre en musique est aussi vieille que la musique elle-même. Comme M. Niecks, son prédécesseur dans la même étude, M. Klauwell passe très rapidement sur le moyen âge et la Renaissance ; les quelques mesures notées qu'il emprunte à Jannequin et à Gombert ne sont pas très caractéristiques, et bien qu'il mentionne en note l'édition Expert, il paraît ne pas l'avoir vue, car, autrement, il ne dirait pas que les morceaux descriptifs de Jannequin ont paru pour la première fois à Lyon en 1544.

A partir de Froberger, l'auteur marche sur un terrain plus assuré, en même temps que plus étroitement délimité ; on aimerait lui voir accorder quelques lignes aux luthistes et clavecinistes français, dont il nomme quatre, Gallot, Denis Gaulthier, Chambonnières et Louis (*sic*) Couperin, en disant que Froberger a été influencé par eux. Naturellement les sonates bibliques de Kuhnau le retiennent longtemps. De Bach, il étudie le *Caprice* sur le départ de son frère, et la Sonate en *ré* (œuvres complètes, tome IV, p. 19), où se soupçonne un programme perdu. De Rameau il cite, en tout et pour tout, *la Poule ;* avant d'arriver aux célèbres symphonies de Dittersdorf, il décrit une œuvre curieuse et peu connue de Grégoire Joseph Werner, le prédécesseur de Haydn chez les princes Esterhazy ; c'est un *Calendrier musical* en douze suites où les procédés pittoresques ordinaires se corsent de petits jeux d'esprit ; bâtir un thème sur les lettres de la notation alphabétique, comme le nom de Bach, B-A-C-H, ne suffit plus à Werner ; les chiffres des intervalles, 1-7-4-8, dessinent chez lui un début de fugue, où se répète la date de sa composition. Pur enfantillage, amusement passager de cryptographie musicale, qu'avec raison M. Klauwell se garde bien de faire entrer dans l'énumération qu'il donne (p. 73) des éléments descriptifs

dont peuvent disposer les auteurs de symphonies à programme : hauteur relatives des sons, intensité, mouvement, dessins rythmiques, oppositions de consonances et dissonances, modulation, coloris instrumental, emploi des formes contrepointiques, les grands classiques, dit-il, possédaient tout cela, et l'ont à peu près dédaigné, ayant plaisir à cultiver la musique pour elle-même, à écrire de la musique pure. Ce qu'un nouvel historien de la composition descriptive entreprendra peut-être un jour, ce sera la recherche plus précise et la confrontation de tous ces procédés dans et hors la musique à programme : les subtiles analyses de M. Pirro, de M. Schweitzer, ont dégagé chez Bach les formes d'un langage musical expressif; d'autres critiques nous ont fait entrevoir ou nous ferons un jour clairement distinguer l'usage instinctif ou voulu de formes analogues chez Lully, chez Rameau, chez Haendel, et chez les maîtres secondaires. C'est de leurs opéras, de leurs cantates, de leurs oratorios, que ces procédés sont passés dans la composition instrumentale à programme; c'est de leur étude comparative que résulterait proprement l'*histoire* de la musique à programme, et la détermination d'une branche spéciale de l'esthétique, qui se pourrait nommer la sémantique musicale.

Faute d'avoir tenté quelques explorations en ce sens, M. Klauwell a dû nous présenter Berlioz comme un phénomène subit ; car il le sait sans attaches avec Dittersdorf, Raimondi, Vogler, qui le précèdent seulement dans l'ordre chronologique. C'est à partir du « génial Français », que le livre prend définitivement l'allure d'un « Guide », où se succèdent, dans l'ordre des noms d'auteurs, et pour ceux-ci, dans l'ordre des dates, les analyses développées des principales œuvres « à programme » : Vingt pages pour Berlioz, cinquante pour Liszt, soixante et dix pour M. Richard Strauss, en qui l'auteur déclare la musique à programme arrivée au « sommet de son développement ». Des analyses de ce genre sont d'autant plus intéressantes à lire, que l'on connaît mieux les œuvres qu'elles commentent : et aujourd'hui, en France, M. Richard Strauss possède, dans la faveur du public, une avance considérable sur la plupart de ses compatriotes et même sur quelques-uns de nos compositeurs nationaux. Le long chapitre que M. Klauwell lui consacre est donc, comme l'a certainement voulu l'auteur, celui qui sera lu partout avec le plus d'attention. Dans le quatrième et dernier chapitre sont beaucoup plus brièvement passés en revue les très nombreux compositeurs de musique à programme de toutes les écoles modernes. M. Klauwell commence sa « tournée » par la France et par M. Saint-Saëns, dont les élégants poèmes symphoniques lui paraissent visiblement bien légers, auprès des *dreadnoughts* de M. Richard Strauss. De Georges Bizet il écarte les suites sur l'*Arlésienne* et la symphonie *Roma* comme ne rentrant pas dans le genre dont il s'occupe : l'ouverture de *Patrie*, qui est une des plus récentes « batailles en musique », a échappé à ses investigations, — ainsi que *Psyché*, de César Franck, *Irlande*, d'Augusta Holmès, la *Procession nocturne*, de M. Rabaud, *Lénore*,

de H. Duparc, *Viviane*, de Chausson, et quelques autres productions de nos jeunes maîtres, fort enclins, ainsi que leurs ancêtres, aux descriptions musicales. L'école russe, plus décidément engagée encore que la nôtre dans cette direction, prend, comme bien l'on pense, une large place dans le volume, qui se termine par d'abondantes listes de récentes compositions allemandes : la dernière citée a pour auteur M. Auguste Bungert, et pour sujet « le premier grand voyage de Zeppelin. »

La conclusion du long et consciencieux travail de M. Klauwell ne montre pas en lui un partisan aveugle de l'art tout spécial dont il s'est fait le commentateur; tout en se défendant de vouloir jouer au prophète, et lire dans l'avenir, il laisse entendre que la vogue actuelle de la musique à programme pourrait avoir pour cause l'épuisement de la forme sonate, dont, à son avis, Brahms a été le dernier grand représentant. « Les formes changent, dit-il, mais l'essence de la musique instrumentale pure, dont l'action sur le sentiment ne peut être comparée à rien ni remplacée par rien, est invulnérable et indestructible, et restera toujours un besoin esthétique de l'humanité » ; un jour viendra, qu'il ne faut pas attendre de sitôt, où une forme nouvelle, remplaçant la forme sonate, sera portée par un maître nouveau à son point de perfection ; « alors l'ère actuelle de la musique à programme n'apparaîtra que comme un épisode » dans l'histoire de la composition. On peut dire du livre de M. Klauwell qu'il aura beaucoup aidé à éclairer cet épisode.

Michel Brenet.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten, von Hermann Kretzschmar. Leipzig, Grünow, 1910, in-8, XII-583 p.

Depuis longtemps, dit M. Alfred Heuss dans la préface de ce recueil, les amis et les élèves de M. Hermann Kretzschmar souhaitaient de voir réunir en volume les essais épars, sous sa signature, dans la collection de la revue *Die Grenzboten*. C'est maintenant chose faite et le public musical peut relire, sous une forme commode, une trentaine d'études écrites de 1880 à 1903, auxquelles ont été joints quelques comptes-rendus de livres nouveaux, ainsi qu'une série d'articles sur les représentations des drames de Wagner, et de quelques opéras modernes, à Leipzig, en 1903-1904, et sur les concerts du « Gewandhaus », pendant la même saison. Ces derniers articles sont extraits des *Leipziger neuesten Nachrichten*. Parmi les études principales, figure un travail sur « le lied allemand depuis la mort de Wagner », qui est emprunté au *Jahrbuch* Peters de 1898.

Les sujets traités dans ces divers essais ont été pour la plupart désignés par les circonstances, et se rapportent presque exclusivement aux manifestations de la musique et de la littérature musicale allemandes modernes. Leur « présentation » attrayante les classe nettement dans

le genre de la « vulgarisation », mais d'une vulgarisation infiniment avertie, sous l'apparence de laquelle demeure le fond solide de la lecture la plus étendue. L'article le plus considérable est celui sur Johannes Brahms, qui occupe 56 pages, et le plus court est une notice nécrologique sur Verdi, qui a 3 pages : si les exigences de « l'actualité » dans une revue n'avaient pas fixé cette proportion, l'on serait tenté d'y voir la mesure des sympathies de l'auteur pour ces deux musiciens, placés aux antipodes l'un de l'autre. Verdi, à part son caractère, n'attire M. Kretzschmar que par sa conversion au wagnérisme ; par *Otello* et *Falstaff*, il a juré, au nom de l'Italie, foi et hommage à l'art allemand ; les deux œuvres « sentent l'effort et la vieillesse, mais elles marquent un grand fait », un fait dont l'orgueil germanique peut s'applaudir. L'éminent professeur, — et qui donc l'en blâmerait? — porte dans toutes les questions le plus vif sentiment de fierté nationale. S'il est forcé, dans le salon d'un hôtel cosmopolite, d'entendre de mauvaise musique, il se console à la pensée qu'il fait partie du « peuple d'où sont sortis Kant, Gœthe, Schiller, Bach et Beethoven » : moyen, soit dit en passant, d'une excellente philosophie pour supporter toutes sortes d'ennuis, et dont il est aisé de varier la formule selon les cas et les nationalités. M. Kretzschmar, qui le pratique « en bon Allemand », n'est point pour cela insensible à la vue des travers ou des lacunes de la culture musicale, chez ses compatriotes. Comme M. Jaques-Dalcroze l'a fait vingt ans plus tard, on voit M. Kretzschmar, en 1882, demander presque « un peu de cravache ». La critique, principalement celle des feuilles politiques, lui paraissait être alors « devenue beaucoup trop douce », et il donnait l'exemple d'une sévérité nécessaire, en attaquant, par exemple, la surproduction, — que doit-il dire aujourd'hui? — le lancement annuel sur le marché de milliers de morceaux, parmi lesquels c'est une « tâche lamentable » que de chercher, ce que l'on trouve « à peine une fois sur cent », quelque chose « qui étonne autrement que par la candeur ou l'effronterie, et l'absence de respect artistique » de tous ces compositeurs ressassant éternellement les mêmes lieux communs. Il a tout un chapitre sur les petits « scandales » du commerce des pianos, neufs et vieux, des leçons mal payées et mal données, de l'ignorance du public, des procédés de la presse (1884). Il flétrit les exécutions de symphonies de Beethoven dans les jardins (Gartenkonzerten), comme « une barbarie que surpasserait à peine l'exposition d'une Madone de Raphaël au dehors de la maison, sous la gouttière ». Il se plaint du manque de culture générale des compositeurs formés au régime exclusif des Conservatoires. Les méthodes officielles d'enseignement musical dans les écoles primaires et normales (séminaires) ne trouvent pas en lui un juge moins rigoureux, et il est fort intéressant de le voir (dans un article de 1881) se servir d'un rapport anglais de Sir John Hullah sur les écoles allemandes, pour fortifier ses critiques : « Puissent, dit-il en terminant, ceux qui ont un cœur pour la musique, accorder quelque attention à la question du chant scolaire! » Les cris

tiques et l'objurgation seraient applicables en France, où nos « programmes » fixent précisément aujourd'hui les règles alors accusées en Allemagne d'effets si fâcheux ou si dérisoires.

Mais tout n'est pas polémique ou critique dans ce volume. Les chapitres sur le « Lied allemand depuis Schumann » et « depuis Wagner », sur « la musique de piano depuis Schumann », sur les « Müllerlieder » de Schubert, sur « la Saxe dans l'histoire de la musique », sur « la musique anglaise », appartiennent à l'ordre des plus agréables « lectures historiques ». L'analyse du livre de Grove sur les symphonies de Beethoven et celle du livre de Büchner, *Arbeit und Rhythmus*, les articles sur Chrysander et la nouvelle « Bachgesellschaft », attireront et retiendront l'attention. Que si des lecteurs français ont la curiosité de chercher quels sentiments nourrit M. Kretzschmar à l'égard des musiciens de leur patrie, ils ne devront pas trop s'étonner de rencontrer sous la la plume de cet historien avisé, de ce critique perspicace, les mêmes préventions et, pour tout dire, les mêmes ignorances, — nous nous excusons d'un mot bien gros, — auxquelles nous ont habitués des écrivains germanophiles d'une beaucoup moindre envergure. Dans le domaine entier de la musique vocale de chambre, « les Français ont des chansons à boire et des couplets » ; si l'on demande quelle musique convient aux concerts populaires, où les chefs-d'œuvre de Beethoven ne sont point à leur place, qu'on prenne de jolies petites choses française, comme l'*Arlésienne* de Bizet; Berlioz est rudement traité; c'est « faute de mieux », et ces mots sont en français dans le texte, que nous l'avons mis sur le pavois, après 1870; mais « qu'un artiste, qui savait Virgile par cœur, et se trouvait à l'aise parmi les héros d'Homère, ait pu tomber assez bas pour se laisser diriger par des esprits tels que Victor Hugo et Eugène Sue », les deux représentants par excellence, paraît-il, du « romantisme français », c'est ce que M. Kretzschmar trouve difficile à comprendre; et, à part cette preuve de « corruption du goût », Berlioz ayant montré une grande prédilection pour le coloris instrumental, il faut désigner comme son inspirateur, non pas son maître Lesueur, que l'érudition allemande dédaigne, mais bien Simon Mayr, germain italianisé, sans doute, mais germain, et de droit divin possesseur de toute influence féconde. « Nous pouvons, dit M. Kretzschmar, laisser tranquillement Berlioz aux Français. » Très bien; mais en ce cas, qu'on nous le laisse tout entier.

Michel Brenet.

G. Caullet. **Musiciens de la collégiale Notre-Dame à Courtrai**, *d'après leurs testaments*. Courtrai et Bruges, « Flandria », 1911, petit in-8, 3 ff. n. ch., 194 p., 4 pl.

Il n'est presque aucune église de la Belgique et du Nord de la France dont les annales ne recèlent quelques faits intéressants pour l'histoire

de la musique. Un érudit courtraisien, M. G. Caullet, a eu l'heureuse idée de recueillir et d'annoter une série de testaments de musiciens ayant été attachés au chœur de l'église collégiale Notre-Dame de Courtrai. Il y a joint les comptes d'exécution testamentaire, et un dépouillement, au point de vue musical, des manuscrits du chanoine de Meulenaere, extraits de comptes, listes du personnel du chœur et des organistes de la même église, du xve au xviiie siècle, et il a accompagné le tout de commentaires et de renseignements accessoires.

Les testaments reproduits ou analysés sont au nombre de vingt-trois, compris entre les dates extrêmes 1515 et 1721. Deux musiciens fort connus, le célèbre compositeur Pierre de La Rue, mort le 20 novembre 1518, et le chanteur Adrien Thibaut, dit Pickaert, maître de chapelle de Charles-Quint, mort le 10 mars 1546, occupent dans cette série la place la plus importante. Beaucoup de noms qui apparaissent soit dans les testaments, soit dans les autres documents seront reconnus au passage par les lecteurs familiarisés avec l'histoire artistique du xvie et du xviie siècle : Jean Baillet, Eustache Barbion, Oudard de Bersaques, Jean de Hollandre, André Pevernage et autres. Une excellente table alphabétique permet de trouver sur chacun les renseignements, souvent nouveaux, et les notes, souvent intéressantes, qui abondent dans ce volume. Comme Vander Straeten, l'auteur a une tendance à rechercher fort loin les rapprochements, les traductions et les identifications de noms propres. A propos d'un Jacobus de Rade, organiste et chapelain à Courtrai en 1419-1453, il n'est pas très nécessaire d'énumérer De Roda, compositeur cité en 1552, Jean de Rotta ou Roda, chantre impérial de 1546 à 1564, Jean Consilium, compositeur vers la même époque, Jean Consilium, attaché à la sixtine, qui ne font qu'un, et dont il n'est nullement prouvé que l'origine soit flamande et le vrai nom De Raedt, Petrus a Rotis Cortarcenus, juriste établi à Vienne en 1560, et Martin de Roo, chanteur impérial en 1602, en ajoutant, par surplus, que « De Rota pourrait au besoin se traduire Van de Wiele ». Sans doute, dans les régions à double idiome, et dans un temps où régnait encore l'usage de latiniser les noms propres, un même individu, ou des individus de la même famille, étaient souvent désignés par des appellations différentes. Mais les confusions qui peuvent en résulter ne sont pas éclaircies par la surabondance des hypothèses.

Des quatre planches qui ornent le volume, la seconde est une reproduction d'une charmante peinture attribuée à l'artiste inconnu que l'on appelle « le Maître des demi-figures de femme » ; désigné à tort comme un portrait d'Éléonore d'Autriche, ce tableau représente une jeune fille jouant du « manicorde » ou clavicorde : il faut savoir gré à M. Caullet d'avoir offert aux musicologues cette jolie reproduction d'un précieux document iconographique, datant de 1520, environ, et qui fait partie d'une collection privée. Mais il faut surtout lui savoir gré du patient et utile travail auquel il s'est livré pour nous donner, sur l'histoire de

la musique et des musiciens dans sa patrie, quelques lumieres ouvelles et précises.

MICHEL BRENET.

Johann Sigismund Kusser (Cousser), *sein Leben und seine Werke*. Inaugural Dissertation zurErlangungder Doktorwürde, eingereicht bei der Hohen Philosophischen Fakultät Sekt. I. der Universität München von Hans SCHOLZ aus Breslau. — Leipzig, 1911, Druck von C G. Röder, in-8, 214 p.

Le musicien que M. Hans Scholz a choisi pour sujet de sa thèse de doctorat doit, au milieu de la foule des compositeurs secondaires allemands du XVIIe-XVIIIe siècle, intéresser tout particulièrement les lecteurs français, parce qu'il fut un des disciples étrangers de Lully, à Paris, et qu'il le prit ouvertement pour patron et pour modèle dans son œuvre premier, intitulé *Composition de Musique suivant la Méthode Française*. Né à Presbourg le 13 février 1660, il séjourna chez nous pendant un temps indéterminé, dans l'espace compris entre 1674 et 1682, et M. Scholz suppose qu'il y fut peut-être envoyé aux frais du duc de Wurtemberg, sa famille habitant Stuttgart depuis 1674 et la dédicace de cet œuvre premier étant adressée à ce prince. En 1682-1683, il fut attaché au service du margrave d'Ansbach. Entre son départ de Paris et son installation, de courte durée à Ansbach, se place un séjour également bref chez le cardinal-prince Guillaume-Egon de Fürstenberg, évêque de Strasbourg, séjour connu par le témoignage de Brossard, mais que M. Hans Scholz révoque en doute, sous prétexte que nul document ne permet de prouver comme quoi Cousser aurait dirigé les exécutions musicales dans le chœur de la cathédrale : il ne s'agit pas de cela. Le prince Egon de Fürstenberg n'était pas le seul évêque capable alors d'entretenir à son propre service, et tout à fait en dehors de la maîtrise de sa cathédrale, un ou plusieurs joueurs d'instruments ; et Cousser, à peine alors âgé de 21 ou 22 ans, avait probablement pour seule tâche de divertir son maître en des musiques de chambre ou de table. La suite du passage de Brossard qui le mentionne est, il est vrai, finalement erronée ; car, se fiant à la conversation d'un aumônier du cardinal, il raconte que Cousser, « bretteur et querelleur », se faisait des affaires dans toutes les cours d'Allemagne où il était reçu, et « trouvant à la fin plus méchant que lui », fut tué (en duel), avant 1687. Le bruit de cette mort peut avoir, en effet, couru, sans fondement, quelques années après que le jeune musicien allemand s'était éloigné de l'Alsace ; mais cette erreur n'implique pas, comme le veut M. Scholz, un rejet total du récit de Brossard. La brièveté des stations que fit Cousser dans chacune de ses nombreuses résidences, la vivacité de langage et le « fort amour-propre » dont témoigne une des lettres, signées de lui, que l'on possède, suffisent à faire croire qu'il était tout au moins d'humeur changeante et peu commode, et fort propre à passer pour « querelleur » et « bretteur ».

Après une existence active et agitée, Cousser alla mourir à Dublin, vers 1727. M. Scholz a très soigneusement cherché à préciser les dates de ses nombreuses étapes, et a recueilli dans les archives de Stuttgart, Ludwigsbourg, Nuremberg et Augsbourg, des documents inédits concernant ses fonctions dans ces villes. Le catalogue de l'œuvre de Cousser et l'étude analytique qui le précède, méritent tous les éloges. On ne les consultera pas seulement pour se renseigner sur Cousser, mais pour suivre, dans leur émigration en Allemagne, les formes instrumentales françaises du XVIIe siècle.

MICHEL BRENET.

MARTIN VOGELEIS. **Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass**, 500-1800. — Strasbourg, Le Roux 1911, in-8, 2 ff. n. ch. 2 pl. et 848 p.

Une histoire de la Musique en Alsace n'a pas encore été écrite. M. Martin Vogeleis, qui aurait pu en être l'auteur, a préféré laisser à d'autres la partie brillante et profitable d'un tel travail. Il s'est volontairement effacé, et n'a voulu révéler sa profonde connaissance de tout ce qui touche à son pays et à son art que par le généreux abandon du résultat de ses longues et patientes recherches. Pendant vingt-cinq ans, aucun effort ne lui a paru trop rude, aucun dépouillement trop fastidieux, pour grossir le recueil de « sources et matériaux » qu'il nous offre aujourd'hui. A ce désintéressement, autant qu'à cet infatigable labeur, toute louange est due ; mais toute louange est en même temps superflue, puisqu'un tel savant appartient visiblement à la race de ceux qui trouvent leur joie dans le travail même, et leur récompense dans la certitude des services rendus.

Ces services sont de plus d'un genre, et si le cadre du recueil reste strictement limité à l'Alsace, l'intérêt d'un grand nombre de documents, déborde les Vosges et le Rhin et les fait ressortir d'une façon plus générale de la bibliographie musicale, de l'histoire de la musique au moyen âge, de l'histoire de l'orgue et de la musique religieuse et protestante, ainsi que de l'histoire du chant et du théâtre populaires. L'ordre dans lequel les matériaux sont présentés est rigoureusement chronologique : mais une excellente table alphabétique des noms et des matières, et deux tables spéciales des textes de chants et des titres d'ouvrages dramatiques, rendent la consultation du volume facile dans toutes les directions. Les « références » qui accompagnent chaque article constituent une véritable bibliographie du sujet.

Sans doute, quelques-uns seulement des « matériaux » contenus dans ces 800 pages d'impression compacte, sont entièrement inédits ; mais la plupart sont empruntés à des ouvrages étrangers à la musique, et dans lesquels ils ne sauraient être aperçus qu'au prix de lectures patientes. On doit savoir autant de gré à M. Vogeleis pour ce groupement

d'extraits d'ouvrages imprimés, que pour la découverte de quelques textes nouveaux.

Nous ne pouvons ici qu'indiquer brièvement une petite partie des richesses rassemblées dans ce recueil. Les musicologues seront, par exemple, particulièrement heureux d'y trouver les descriptions de plusieurs manuscrits consumés dans l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg, qu'alluma le sauvage bombardement du 25 août 1870. C'est en première ligne, le célèbre manuscrit d'Herrade de Landsberg, abbesse du monastère de Sainte-Odile au XIIe siècle, cet *Hortus deliciarum*, qui renfermait plus de trois cents dessins et miniatures, et quelques pièces de poésie latine, avec notation musicale; de tous les érudits, de tous les curieux qui l'ont jadis étudié ou feuilleté, aucun n'était musicien, — sauf J.-B. Weckerlin, dont l'intervention, pour tout dire, ne compte pas ; — aussi ne connait-on rien aujourd'hui des mélodies notées par Herrade, rien, sinon deux pièces heureusement comprises en 1818 par Engelhardt dans ses reproductions en fac-similé. M. Vogeleis, qui avait à son tour reproduit ces pièces dans sa *Festchrift* publiée à l'occasion du Congrès de musique religieuse de Strasbourg, en 1905, et qui s'était occupé des figures d'instruments contenues dans les illustrations du manuscrit, dans un article de la *Revue alsacienne illustrée*, en 1904, dresse aujourd'hui, dans son volume de *Quellen und Bausteine*, (p. 12-20) la liste de toutes les poésies, chantées ou non chantées, et celle de tous les dessins intéressant la musique, que renfermait l'œuvre d'Herrade, et donne de son texte un important fragment, relatif à la musique.

La description, placée à l'année 1411 (p. 85-90) du ms. M 222. C. 22, celle du ms. B. 121 (p. 91-97) et la notice (p. 106-114) sur Henri Louffenberg de Fribourg, dit Henri de Laufenberg, qui passe pour avoir été le copiste, et, en quelques parties, l'auteur du ms .M 222. C. 22, ne sont pas moins intéressantes. Combien n'est-il pas à regretter que Coussemaker qui a tiré des premiers feuillets de ce manuscrit le *Liber musicalium* attribué à Philippe de Vitry et deux des petits traités anonymes insérés dans le tome III de sa collection d'écrivains musicaux du moyen âge, n'ait pas fait mieux connaître les résultats de son étude du reste du volume ! et combien Auguste Lippmann eût-il été bien inspiré, d'en publier au moins une description complète, dans l'*Essai* qu'il donna en 1869 au *Bulletin de la société pour la Conservation des monuments historiques d'Alsace !* Le manuscrit, dans sa seconde partie, ne contenait pas moins de 212 compositions à deux, trois et quatre voix, des XIVe et XVe siècles, dont 43 portaient le nom de leur auteur. M. Vogeleis n'a pu en reconstituer la liste qu'avec des lacunes, et presque sans indications d'auteurs : si, comme l'a laissé entendre Lippmann, Binchois et Dufay s'y trouvaient nommés, auprès de Grimache et de musiciens représentés par les mêmes morceaux dans le ms. de Chantilly, l'on devrait supposer que quelques feuillets au moins du ms. de Strasbourg (peut-être laissés en blanc par le copiste principal) avaient reçu des additions plus récentes que le petit traité final, daté de 1411.

Le premier ouvrage imprimé à Strasbourg qui contînt une partie musicale fut le « Miroir » de Vincent de Beauvais, dont une édition en dix volumes sortit des presses de Jean Mentel en 1473. A partir de cette date vont peu à peu croissant, dans le recueil de M. Vogeleis, les titres d'impressions strasbourgeoises relatives à la musique. Pas plus que les précédents chercheurs, le savant alsacien n'a été assez heureux pour *voir* un exemplaire du recueil qu'après d'autres bibliographes, C.-F. Becier a mentionné sous le titre de *Viginti Cantiunculæ gallicæ quatuor vocum*, et qui aurait été imprimé à Strasbourg par Pierre Schöffer, en 1530. Il s'écoula neuf ans avant qu'un nouveau volume de chant français parût à Strasbourg : ce fut le recueil huguenot d'*Aulcuns psalmes et cantiques mys en chant*, publié, sans nom d'imprimeur, en 1539. Les presses alsaciennes, très actives, livraient au public, depuis la fin du xve siècle, des éditions nombreuses et variées de livres liturgiques notés, et d'ouvrages théoriques et pratiques de musique profane et sacrée. M. Vogeleis en a enregistré les titres à leurs dates, avec descriptions, extraits et commentaires des principaux d'entre eux. Nous remarquons en passant la notice qui accompagne, page 155-160, la mention et l'analyse de la traduction allemande, par Sébastien Brant, du recueil de prières et de chant intitulé *Hortulus animæ* (1501); page 177-181, la notice sur les ouvrages de Wimpfeling; page 185-192, celle qui concerne Ottmar Luscinius et ses traités, et qui est suivie de notes intéressantes sur les amis et contemporains alsaciens de ce célèbre théoricien; page 210-215, la bibliographie des plus anciens livres de chant luthériens, messes allemandes, *Agende*, etc., imprimés à Strasbourg, à partir de 1524; page 247-253, la notice sur Mathieu Greiter. M. Vogeleis n'a pu découvrir aucune trace d'une édition de *Cinquante psaumes* de Marot, mis en musique par Guillaume Franc, qui aurait, selon Fétis, paru en 1545 à Strasbourg; la plus ancienne édition strasbourgeoise des psaumes traduits en allemand par Lobwasser d'après la traduction française de Marot et de Bèze, et avec les mélodies de Goudimel, fut celle que publia Bernard Jobin, en 1586; depuis 1557 avaient paru dans la même ville plusieurs recueils de psaumes et chants protestants, empruntés aux sources allemandes; le succès du psautier de Lobwasser et des mélodies de Goudimel excita chez les « pangermanistes » d'alors de vives protestations, dont M. Vogeleis cite un exemple curieux (p. 353).

La série chronologique des documents permet de suivre pas à pas le mouvement de la Réforme en Alsace et les contre-coups de ses progrès sur la culture musicale. Au début, et bien que le Conseil de la Ville de Strasbourg ait en 1529 décrété l'abolition de la messe, — qui déjà n'était plus tolérée qu'une fois chaque jour dans les quatre églises principales, la cathédrale, Saint-Thomas, Saint-Pierre-le-Vieux et Saint-Pierre-le-Jeune, — le nouveau culte admettait l'usage du chant en langue allemande et s'assurait les services musicaux de Mathieu Greiter. Dans le *Gymnasium Argentinum*, il exerçait les enfants et les jeunes

gens à chanter les psaumes « artistement », et il continuait à se servir pour leur instruction des « bons vieux chants latins ». Vers 1540 des prédications hostiles à tous les souvenirs de la religion romaine s'attaquèrent au jeu des orgues; l'effet ne tarda point à s'en faire sentir et l'on vit en 1555 le Conseil strasbourgeois ordonner la fermeture de l'orgue de la Cathédrale (p. 288); les instruments que la fin du xve siècle avait élevés dans la plupart des églises d'Alsace furent condamnés au silence pendant de longues années; la réouverture de l'orgue de Saint-Pierre-le-Vieux fut ordonnée seulement en 1588 (p. 357), et le Conseil de Ville réglementa en 1598 l'emploi officiel de l'instrument, ainsi que des voix, dans le culte (p. 387). Toutes ces vicissitudes, qu'expose sans commentaires l'impartialité érudite de M. Vogeleis, font assez bien apercevoir l'action desséchante de la Réforme sur le développement de la musique en Alsace pendant le xvie siècle. Il semble que la floraison de la musique de luth, à la même époque, puisse en être regardée, jusqu'à un certain point, comme une contre-partie : car, si la musique religieuse catholique se trouvait annihilée, la musique d'orgue entravée, la musique vocale profane tenue en méfiance, artistes et amateurs pouvaient du moins en toute liberté se délecter aux harmonies de l'instrument alors partout à la mode, et transporter impunément sur ses cordes les pièces empruntées à tous les répertoires. Les précieux livres de luth de Heckel, Bernard Jobin, Kargel, Neusiedler, Barbetta, imprimés à Strasbourg de 1556 à 1586, sont décrits à leur date par M. Vogeleis. Ce fut également à Strasbourg, et chez le même Bernard Jobin, luthiste et imprimeur, que parut en 1577 le célèbre recueil de « Tablature d'orgue », de Bernard Schmid.

L'épisode le mieux connu jusqu'ici de l'histoire musicale de l'Alsace est celui des *Fahrenden*, musiciens ambulants ou ménétriers, associés depuis la fin du xive siècle en une vaste confrérie, dont les travaux de Bernhard et de Ernest Barre ont résumé la longue existence. Outre les faits déjà cités par ces deux écrivains, M. Vogeleis apporte sur cette question, doublement attachante au point de vue social et artistique, une foule de textes et de détails précis. Il a de même relevé avec grand soin chez les historiens locaux jusqu'aux moindres mentions des « minnesinger » et des « meistersänger » alsaciens.

Des notices étendues sont consacrées aux plus célèbres musiciens d'origine ou de carrière alsacienne, des xviie et xviiie siècles, tels que Böddecker (p. 506-509), Georges Muffat (p. 529-541), Brossard (p. 562-573), Murschhauser (p. 574-579), les Silbermann (p. 587-593), Fr.-X. Richter (p. 662-680), Ignace Pleyel (p. 733-758). Il nous paraît regrettable que, dans les pages qui concernent Rouget de L'Isle (p. 755-757), M. Vogeleis se soit rangé, sans discussion, à l'opinion d'après laquelle le texte de *la Marseillaise* aurait été simplement adapté, « avec une adresse remarquable », à une mélodie de Grison.

Ainsi, le plus long et le plus dur de la tâche est accompli, et les écrivains qui aiment ramasser les perdrix toutes rôties pourront choisir

parmi les « Sources et matériaux » de M. Vogeleis, les sujets de plusieurs « Dissertations » ; une fois de plus. on aura vu un savant jouer le rôle de « Raton » et tirer les marrons du feu pour les « Bertrand » de l'avenir ; et puisque sans Raton il n'y a pas de Bertrand, c'est donc que ce rôle, ingrat en apparence, est après tout le plus utile ; et que ceux qui l'ont adopté ont choisi la meilleure part.

MICHEL BRENET.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910, herausgegeben von Rudolf SCHWARTZ. *Siebzehnter Jahrgang.* — Leipzig, Peters, 1911, gr. in-8, 119 p.

L'excellent « annuaire Peters » est attendu chaque année avec impatience et confiance. Son 17e volume, qui porte la date de 1910, ne le cède en rien à ses aînés. Avec le rapport habituel sur le fonctionnement de la bibliothèque Peters, et le catalogue des ouvrages parus dans l'année, qui à lui seul assurerait le succès de la publication, il contient quatre études de MM. Peter Wagner, « sur la Rythmique des neumes », L. Schiedermair, « sur l'histoire de l'ancien opéra allemand » dans le margraviat de Bade-Durlach, et H. Kretzschmar, sur l'autobiographie de Zacconi et sur l'histoire de l'opéra vénitien, celle-ci faisant suite à un premier essai sur le même sujet, paru dans l'annuaire de 1907.

M. Peter Wagner n'est pas de ces demi-savants qui croient un thème épuisé et un problème résolu, dès qu'ils en ont fait l'objet d'une importante publication. A la veille de publier une seconde édition de sa *Neumenkunde*, l'éminent grégorianiste nous fait part des recherches, des comparaisons, poursuivies par l'audition même dans les églises coptes de l'Égypte, et des prudentes méditations qui l'ont conduit à adopter, sur la question tant controversée du rythme dans la notation neumatique et dans le chant grégorien, une attitude nouvelle, différente de celle à laquelle il s'était d'abord arrêté. La distinction à laquelle il est arrivé, entre la *Virga recta*, la *Virga jacens* représentant le même signe de durée, la longue, avec une acception mélodique opposée, et le *Punctum*, représentant la brève, range désormais M. Peter Wagner parmi les adversaires de l'égalité de durée des notes, dans le chant grégorien : tous ceux qu'intéressent le chant liturgique et l'art du moyen âge liront avec le plus vif intérêt l'étude si claire, si franche, si concluante, d'un maître dont l'autorité se fonde à la fois sur la science et la conscience d'un véritable érudit.

L'autobiographie inédite du célèbre théoricien Lodovico Zacconi, que M. Kretzschmar a eu la bonne idée de résumer en quelques pages, fournit une image piquante des mœurs musicales du XVIe-XVIIe siècle, et le récit des pérégrinations, autant dire des aventures, de ce prêtre-musicien, n'est nullement inutile à qui veut connaître, sous son côté pratique, la culture de l'art en Italie et en Allemagne, pendant cette très

riche époque. Dans sa nouvelle étude sur l'opéra vénitien, M. Kretzschmar résume de la même façon une série de onze lettres du compositeur Pietro Andrea Ziani, des années 1665-1667, dont les originaux existent aux Archives de l'État, à Venise, et que l'historien berlinois connait par les copies de Taddeo von Wiel. Ces documents tirent une importance particulière du fait que Ziani fut un des « missionnaires de l'école vénitienne », dont il contribua à acclimater les œuvres à Vienne.

MICHEL BRENET.

RICHARD WAGNER. — **Ma Vie**, t. I, 1813-1842, t. II, 1842-1850 ; Paris, Plon-Nourrit, 1911.

Après les nombreuses autobiographies écrites par Wagner à diverses époques de sa vie, après l'esquisse de 1842, la *Communication à mes amis*, la *Lettre à Villot*, après tant de correspondances publiées ces derniers temps, en particulier après les deux volumes des lettres à sa femme Minna, après l'immense et si consciencieuse biographie de Glasenapp qui concentre dans ses six gros volumes toute la masse des documents relatifs à Wagner, il ne semblait guère qu'on pût attendre encore sur la jeunesse du maître de Bayreuth des révélations très sensationnelles. Et de fait ce n'est pas, je crois, au point de vue documentaire que ces mémoires sont surtout intéressants. Assurément il reste encore bien des moments de sa biographie et des détails de son œuvre à élucider. A tout instant nous obtenons des précisions nouvelles sur tel ou tel point plus ou moins intéressant. On nous a donné une édition plus complète et plus exacte des premiers écrits de jeunesse de Wagner ; on a publié récemment les esquisses premières des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal* : on a exhumé ce qui reste de la partition des *Noces* ; la nouvelle édition des *Œuvres complètes* nous apporte, cette année même, une série d'inédits : le livret de la *Défense d'aimer* et de l'*Heureuse famille d'ours* (une opérette bien « imprévue » sous la plume de Wagner !) le texte rectifié des *Fées*, l'esquisse d'un drame littéraire sur *Frédéric Barberousse*. Et les *Mémoires*, certes, nous fournissent aussi bien des données nouvelles sur la biographie de Wagner ou sur la genèse de ses œuvres de jeunesse. Mais leur véritable intérêt est ailleurs. Ce qui leur donne un prix singulier, une valeur presque comparable aux célèbres *Confessions* de Rousseau, c'est l'extraordinaire franchise et la merveilleuse lucidité avec laquelle Wagner s'analyse, se raconte et se juge lui-même.

Il a écrit ces souvenirs, comme on sait, entre 1865 et 1869, à l'époque la plus sereine peut-être de sa vie. Il a derrière lui, à ce moment, les combats décisifs de son existence mouvementée. L'amitié du roi Louis de Bavière le met à l'abri des soucis matériels et lui donne la réconfortante certitude qu'il pourra présenter à ses contemporains ses grandes œuvres dramatiques telles qu'il les a conçues et livrer la suprême bataille dans des conditions qui assureront son triomphe.

L'amour de la fille de Liszt, Cosima, qui quitte à ce moment Hans de Bülow pour vivre auprès de Wagner, procure au grand artiste ce bonheur familial, dont il a eu toute sa vie l'ardente nostalgie. Chassé de Munich par de mesquines intrigues, il vit retiré à Tribschen, dans une maison solitaire au bord du lac de Lucerne. Et dans cette « île des bienheureux », il passe, loin des agitations de la ville et de la cour, six années de paisible intimité, de retraite laborieuse et féconde. C'est peut-être l'époque où l'existence des Wagner a été la plus harmonieusement belle. C'est en tout cas celle où il a été le mieux à même de regarder impartialement son passé, sans haine, sans colère, sans révolte, conscient déjà que sa vie était une merveilleuse réussite, assez grand pour qu'il pût se présenter tel qu'il était, sans « soigner sa pose » et tenter d'être tout à fait sincère, vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis des autres.

Dans le premier volume il nous retrace l'histoire de ses débuts jusqu'à l'époque de *Rienzi* et du *Vaisseau fantôme*. Dans le second il nous conte ses luttes et ses déboires comme chef d'orchestre du théâtre royal de Dresde, sa participation au mouvement révolutionnaire du mois de mai 1849, les premiers temps de sa vie d'exilé Et certes l'image qu'il nous donne de lui-même n'est point embellie ni idéalisée. Il ne se pose nullement en Messie de l'Opéra, en prophète du grand Art. Il nous fait voir très simplement les dangers graves qui menaçaient le développement de sa personnalité et auxquels il a fini par échapper grâce à la conscience grandissante de son besoin de création.

Sa curiosité universelle, que ne réfrénait nulle discipline, nulle contrainte extérieure, sa mobilité d'esprit qui le poussait sans cesse d'un objet à l'autre et entravait le cours régulier de ses études, risquait, d'abord, de faire de lui un dilettante sans culture approfondie et sans maîtrise technique. Les Souvenirs nous montrent comment l'enfant indépendant et volontaire qui se développe d'une manière toute spontanée, échappant à l'influence de ses proches, émancipé tout de suite de la contrainte scolaire, autodidacte déjà sur les bancs du collège. a fini, après bien des incertitudes et des tâtonnements, par trouver sa voie et par faire ce pourquoi il était né.

Puis ils nous font voir les dangers qui le guettent pendant ses années d'université. L'ardeur de son tempérament, l'inconscience de sa nature d'artiste dédaigneux de l'existence ordonnée du « bourgeois » et des conventions sociales, risquent à tout instant de le faire dérailler. L'impétuosité avec laquelle il se livre à tous les excès traditionnels de la vie d'étudiant, duels, beuveries, jeu, débauches de toute sorte, pouvait être fatale à une nature moins fortement trempée et moins élastique que la sienne.

D'autres tentations se présentent à lui à son entrée dans la vie active. Chef d'orchestre dans divers théâtres de province allemands, il se lance à corps perdu, avec une insouciante légèreté, dans le tumulte divertissant de cette existence décousue et fiévreuse. Dans son appétit

de jouissances et sa soif de succès immédiats, il risque de devenir un praticien de théâtre adroit, entreprenant, sans scrupules et sans dégoûts, qui vise avant tout à l'effet et sert au public les régals qui l'allèchent, qui écrit la *Défense d'aimer* et esquisse l'*Heureuse famille d'ours*. Il n'est rien moins qu'un idéaliste fanatique, qu'un novateur intransigeant. Il ne demande au contraire qu'à s'entendre avec ses contemporains, qu'à composer avec la réalité moderne. Il n'est devenu révolutionnaire que parce qu'il n'a pu être réformateur. Un peu moins d'énergie et d'aventureuse audace, et il restait enlisé dans la médiocrité de la vie théâtrale courante comme Tannhäuser dans les délices du Venusberg.

A Dresde même, où il est nommé chef d'orchestre après l'éclatant succès de son *Rienzi*, il s'élève peu à peu à une conscience plus claire de ce qu'il veut et de ce à quoi il tend. Mais il s'aperçoit aussi avec une évidence grandissante que ses tendances le mettent en opposition toujours plus décidée avec le milieu où il se trouve placé. Il va de désillusion en désillusion, condamne avec une âpreté croissante les hommes et les institutions qui l'entourent. Aussi quand, après 1848, la fièvre révolutionnaire secoue l'Allemagne, Wagner subit la contagion de l'exaltation ambiante. Et dès lors un nouveau danger le guette. Va-t-il, par haine pour l'ordre des choses actuel, s'allier à des révolutionnaires politiques dont il ne partage ni les idées, ni les ambitions, ni les enthousiasmes? Va-t-il affronter le martyre pour une cause qui n'est pas la sienne? En mai 1849 il est entraîné jusqu'au bord du précipice : sans un providentiel hasard, Wagner risquait d'expier de vénielles imprudences par des années d'emprisonnement dans les cachots saxons où il eût peut-être laissé son génie et sa puissance créatrice.

Toutes ces erreurs, ces folies, ces fautes, ces tentations, Wagner les conte sans fausse honte ni forfanterie, conscient d'avoir à mainte reprise évité de peu la chute fatale, fier tout de même de cet instinct divinatoire et de cette indomptable énergie vitale qui lui ont permis de trouver sa route, de maîtriser ses appétits inférieurs, de résister à la contagion démoralisante du milieu ambiant, de ne pas se laisser abattre par les déceptions et les rancœurs d'un mariage absurde, de traverser allègrement des périodes de noire misère, de garder intact, au milieu des pires difficultés, son merveilleux pouvoir créateur. Il ne m'apparaît nullement que le maître de Bayreuth se soit diminué lui-même par la franchise de certains aveux, notamment dans le récit de ses infortunes conjugales. Ses mémoires ne nous présentent pas du tout le portrait d'un saint. Mais ils sont un document humain d'un exceptionnel intérêt. Cela me suffit. Et leur lecture me confirme dans la conviction que Wagner, — quelles que puissent être ses imperfections — n'en reste pas moins au total un des génies créateurs les plus féconds, l'un des manieurs d'hommes les plus prodigieux et, somme toute, l'un des plus étonnants exemplaires d'humanité du siècle dernier et de toute l'histoire de l'art allemand.

Henri Lichtenberger.

Mélodies populaires des provinces de France, recueillies et harmonisées par JULIEN TIERSOT, 5e et 6e séries (Paris, au *Ménestrel*)

On connaît la compétence spéciale de M. Julien Tiersot en matière de chansons populaires françaises et l'autorité qu'il s'est justement acquise tant par ses études historiques que par ses publications de textes. Ces dernières arrivent presque à former une sorte de *corpus* où plusieurs de nos vieilles mélodies nationales paraissent sous plusieurs formes, selon les versions diverses où les différentes provinces ont mis la marque de leur caractère régional.

Le nouveau recueil de M. Julien Tiersot ne sera pas moins bien accueilli que les précédents : il se recommande par le même soin dans l'établissement de la mélodie, par le même souci de juste sobriété dans l'harmonisation, par le même tact lorsqu'une adaptation poétique a été nécessaire pour se substituer à quelque langue ou patois, comme le breton ou le corse.

A notre île méditerranéenne, M. Julien Tiersot emprunte, pour ce recueil, deux *voceri*, l'un de mort violente, chanté par une femme devant le corps de son mari assassiné ; l'autre de mort naturelle, chanté par une mère devant le corps de son jeune enfant. Ce sont deux belles images musicales pour illustrer *Colomba*.

JEAN CHANTAVOINE.

EUGÈNE VAILLANT. — **Gustave Nadaud et la chanson française, précédé d'une analyse de la chanson française à travers les âges avec notices sur Désaugiers et Pierre Dupont.** Préface de THÉODORE BOTREL. (Paris, Messein, 1911 ; 1 vol. de XIII, 235 p.).

Si nous signalons ce petit ouvrage, d'ailleurs assez agréable en raison du sujet qu'il traite, c'est pour regretter qu'il n'y soit fait presque aucune part à la musique. La musique, pourtant, est l'âme de la chanson ; Nadaud n'a pas été seulement un aimable versificateur de couplets ; il donnait à ses couplets un vêtement mélodique où ne manquait souvent ni la grâce, ni l'émotion, ni l'esprit. A ne prendre que la plus célèbre de ses chansons, celle des *Deux Gendarmes*, M. Vaillant ne pense-t-il pas que l'*air* en a fait la popularité presque autant que le refrain ?

Assurément, les chansons de Nadaud ne se prêtaient pas à une analyse musicale très serrée ni très approfondie. La matière en est ténue et mise en œuvre avec une grande simplicité de moyens. Mais l'accent en est ordinairement juste et sobre, non sans finesse; le rythme mélodique se marie sans effort à celui du vers. Il y avait peut-être lieu de marquer, musicalement, la place de Nadaud entre les « romanciers » de 1840 et les chansonniers de Montmartre.

L' « analyse de la chanson française à travers les âges », les « notices

sur Désaugiers et Pierre Dupont » sont extrêmement sommaires et, comme l'étude même sur Nadaud qu'elles précèdent, font abstraction presque totale de la musique.

JEAN CHANTAVOINE.

Emmanuel Chabrier, par GEORGES SERVIÈRES (Paris, 1912, in-16, librairie Félix Alcan).

Ce fut une personnalité singulière et attachante que celle d'Emmanuel Chabrier.

On connaît l'histoire de ce jeune bourgeois exubérant qui, d'abord employé de ministère comme Guy de Maupassant, fit seulement figure d'amateur magnifiquement doué jusqu'à trente-cinq ans passés. Le succès d'une opérette fort plaisante, l'*Étoile* (en 1877), imposa son nom au grand public, et lui permit de se consacrer dès lors tout entier à l'art musical. Des lacunes subsistaient dans son éducation technique première : il eut à cœur de les combler, mais garda toujours, dans le travail, une difficulté de réalisation qui jurait d'une façon étrange avec l'abondance primesautière de sa nature. Cette lutte quotidienne avec ou même contre soi-même, des déboires de carrière (l'incendie de l'Opéra-Comique survenant au lendemain du *Roi malgré lui*, la difficulté de faire jouer *Gwendoline* en France) ont sans doute contribué à hâter la maladie nerveuse qui, après une courte période de déchéance, l'emporta prématurément, âgé à peine de cinquante-trois ans.

Bien des éléments, contradictoires en apparence, voisinaient en lui. Une verve copieuse et burlesque de « rapin » déchaîné avait fait de bonne heure à Chabrier, dans les cercles artistiques de Paris, une notoriété qui ne s'est point démentie. Elle ne débordait pas seulement de sa personne : elle s'exprime avec liberté, parfois avec grossièreté dans ses lettres ; elle inspire quelques-unes de ses meilleures pages : l'*Étoile*, la ballade des *Gros dindons*, la vilanelle des *Petits canards* et celle des *Cochons roses*.

A côté de cela, Chabrier était un être profondément affectueux, tendre et sensible : sa famille, quelques amis intimes le savaient. Une autre partie de sa correspondance en porte le témoignage le plus touchant. Sans doute est-ce ce caractère qui donne souvent à ses œuvres « sérieuses » un accent si caressant, dont la douceur enveloppante va volontiers jusqu'à une sorte de sensualité.

De bonne heure, Chabrier avait conquis l'amitié de quelques artistes — et non point seulement des musiciens — parmi les plus illustres de son temps : Verlaine et Manet entre autres. Sa familiarité avec la poésie de l'un et avec la peinture de l'autre, avec l'impressionnisme du sentiment et de la couleur, ont également exercé une influence certaine sur son œuvre qui ne resta pas non plus à l'abri du wagnérisme, dont Chabrier avait été l'un des plus enthousiastes champions.

Les circonstances de sa carrière et la ruine précoce de sa santé,

jointes à la diversité fort complexe d'une nature peu disciplinée, font qu'Emmanuel Chabrier a laissé une œuvre assez incomplète et inégale, mais dont les bonnes pages gardent une saveur singulièrement vive. Par la libre sincérité de son sentiment, par son sens très aigu et très fin de la couleur, il a devancé son temps et exercé une influence assez considérable sur la musique française actuelle.

L'histoire de cette vie, l'analyse de ce caractère, l'étude de cette œuvre, l'appréciation de cette influence sont dans le livre de M. Georges Servières menées avec cette sûreté d'information, cette sagesse de méthode et cette sobriété de jugement qui distinguent toujours les travaux de l'auteur.

JEAN CHANTAVOINE.

Mon art du chant, par LILLI LEHMANN, traduit de l'allemand par EDITH NAEGELY. (Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 10 francs.)

Voici un ouvrage que l'on ne manquera pas d'ouvrir avec curiosité, pour le lire avec fruit.

Le titre en est modeste : Mme Lilli Lehmann semble vouloir seulement nous communiquer les résultats de son expérience personnelle, sans prétendre faire œuvre didactique. Mais cette expérience est si complète et si raisonnée, l'art qui en est issu si impeccable et si sûr ; il joint à une technique incomparable une si vive intelligence et un goût si solide que les conseils de Mme Lilli Lehmann égalent ou dépassent en autorité les préceptes plus impérieux de maint traité.

Mme Lilli Lehmann se défend, avec beaucoup de bonne grâce, de révéler ou même de posséder aucun secret ; il semble, à la lire, que chacun, moyennant des dons naturels ordinaires, puisse et doive presque chanter comme elle. La réflexion, l'étude, la patience et quelques exercices très simples comme la « grande gamme » (pp. 105 et suiv.) doivent suffire à développer, à entretenir, à conserver les voix.

Depuis la préparation du son par le mécanisme respiratoire, jusqu'à l'expression du chant par l'intelligence des textes et des mélodies, Mme Lilli Lehmann ne laisse rien au hasard. Mais il n'y a rien non plus dans ses conseils qui sente l'arbitraire ni la théorie : il n'est pas un d'entre eux qui ne repose sur des notions positives, où la science et le bon sens se trouvent d'accord.

Pour voir jusque dans quel détail l'illustre cantatrice pousse le soin de la phonation et de la prononciation, il faut étudier le diagramme établi par elle (p. 120) de quatres mesures empruntées à *Don Giovanni* (air en *fa*, de Dona Anna).

L'ouvrage de Mme Lilli Lehmann doit être recommandé à toutes les cantatrices.

JEAN CHANTAVOINE.

Prononciation et expression musicales, par Jules Griset (Paris, 1911, Lemoine, 1 fr. 50).

Cet opuscule très simple d'un éminent amateur parisien peut être rapproché du livre de Mme Lilli Lehmann, bien que M. Griset néglige de parti pris les notions physiologiques auxquelles la cantatrice allemande fait une large place.

M. Griset ne s'occupe pas de former les voix, mais seulement d'en tirer parti et de les mettre en œuvre de la meilleure façon possible. Une bonne prononciation n'est pas seulement pour lui la condition première d'un chant expressif; elle constitue une économie d'effort qui évite à l'organe vocal toute tension et toute fatigue. Une prononciation distincte, confère à la voix une puissance nouvelle et en double la portée.

M. Griset analyse donc avec beaucoup de pénétration la façon de prononcer les consonnes « tremplins des voyelles », ces voyelles mêmes, et les diphtongues. Ses observations, comme celles qui, plus loin, touchent à l'accentuation proprement musicale et à la diction, ses conseils de fidélité au sens des mots et des notes sont marqués au coin de la plus saine raison.

Fondés sur une longue pratique, ils ont enfin l'avantage d'être immédiatement assimilables aux amateurs les plus modestes comme aux plus exercés des professionnels ; mais ils ne seraient certes pas moins utiles à ceux ci qu'à ceux-là.

Jean Chantavoine.

Introduction à la vie musicale, par Lacome (Paris, 1911, Delagrave, 3 fr. 50).

Ce petit ouvrage expose, sous une forme élémentaire, à l'usage des amateurs non éclairés, quelques notions simples sur l'histoire des gammes et des accords, puis les principes de notre harmonie tonale actuelle. On y peut apprendre commodément ce que sont des harmoniques, des accords consonants ou dissonants, des cadences, des marches harmoniques, une basse chiffrée, une imitation, une modulation, des tons relatifs, voisins, éloignés, etc.

La partie historique de ce petit traité est trop sommaire pour être à l'abri de toute critique. Dans sa partie théorique, peut-être l'auteur n'aperçoit-il pas le vieillissement actuel — si bien discerné par M. Maurice Emmanuel dans son *Histoire de la langue musicale* de notre système tonal présent.

Jean Chantavoine.

Le langage musical, par les D[rs] ERNEST DUPRÉ et MARCEL NATHAN (Paris, in-18, 1911, librairie Félix Alcan).

Le titre de cette « étude médico-psychologique » fait malheureusement équivoque. Les auteurs n'étudient en aucune façon le « langage musical » ; il faudrait d'abord, à vrai dire, prouver l'existence ou au moins définir la nature d'un tel « langage ». Un langage est un ensemble de signes ou de gestes qui expriment selon certaines lois générales des idées ou des sentiments ; que la musique soit un langage, du point de vue *subjectif*, cela est certain ; qu'elle le soit aussi du point de vue *objectif*, cela est beaucoup moins assuré... L'effort des auteurs, au commencement de leur travail, pour justifier l'emploi qu'ils font du terme de *langage* en l'appliquant à la musique, ne saurait convaincre d'une manière absolument satisfaisante.

Ce qu'ils étudient proprement, c'est la faculté musicale et ses altérations dans leurs rapports avec les états morbides dont peut être affectée toute la vie de l'esprit. La conclusion générale de leurs observations est qu'il n'existe pas un parallélisme rigoureux entre cette faculté et la santé psychique générale. Certains individus, d'ailleurs normaux ou même distingués intellectuellement, sont des infirmes musicaux, ne percevant ni les rythmes, ni les intervalles. En revanche, les D[rs] Dupré et Nathan peuvent citer le cas (pp. 116-117) d'une « grande débile intellectuelle » chez qui se rencontrent « les dispositions musicales les plus marquées ».

Il peut donc exister entre la faculté musicale et les autres un déséquilibre congénital et, si j'ose dire, statique. Mais, sans le secours des docteurs Dupré et Nathan, chacun voit cela par une expérience journalière.

Il y a plus d'intérêt à rechercher si, dans les troubles psychiques accidentels, survenant au cours de l'existence par suite d'un traumatisme ou d'une maladie, la faculté musicale occupe une place privilégiée, elle est la première atteinte, ou bien la dernière. Il ne semble pas qu'on parvienne à établir de règle fixe.

Pareillement, les observations, rapportées par les auteurs, d'amnésies musicales (pp. 64 et suiv., 82, 83), d'*aura canora* dans l'épilepsie (pp. 90, 91), de délires musicaux (93), d'obsessions musicales (97, 101), de phobies musicales (102) sont des anecdotes curieuses, mais d'où ne se dégage aucune conclusion d'ensemble.

Une étude des « psychoses chez les musiciens » termine le volume : elle passe en revue en quelque quarante pages Haendel, Gluck, Mozart (?) Beethoven, Rossini, Schubert, Chopin, Schumann, Hugo Wolf, Donizetti, Berlioz, Wagner et Smetana ; c'est dire qu'elle est trop sommaire pour apporter rien de nouveau sur des maîtres dont la psychologie, le plus souvent, n'eut rien du tout de pathologique.

JEAN CHANTAVOINE.

Eugène Landry. — **La théorie du Rythme et le rythme du français déclamé, avec une étude « expérimentale » de la déclamation de plusieurs poètes et comédiens célèbres, du rythme des vers italiens, et des nuances de la durée dans la musique**, (Paris, 1911, H. Champion).

Cet ouvrage traite, comme son titre l'indique, de la déclamation parlée, mais les questions de rythme, de mesure et de durée soulevées par l'expression poétique touchent de trop près à l'art musical pour que l'auteur ne se soit pas trouvé amené à traiter de ce dernier. Cette incursion est à vrai dire fort brève (Appendice II, pp. 396 à 417).

Dans ces vingt pages, M. Landry, par le moyen des appareils enregistreurs si nombreux aujourd'hui, a observé et mesuré en centièmes de seconde les modifications de mesure apportées à un certain nombre de phrases musicales par un certain nombres d'interprètes, chefs d'orchestre, virtuoses, chanteurs.

Les conclusions de l'auteur sont forcément succinctes et un peu vagues : « ... Même dans la musique nous sommes en mesure de nous expliquer tant bien que mal les infractions faites à l'isochronisme, en les ramenant au moins à quelques causes générales : accent métrique, développement du rythme continu dans la note un peu longue, l'incise, la phrase et la période ; application de la loi du rythme discontinu à tout effort, même intellectuel. » Autrement dit, le rythme musical, comme celui de la déclamation, est dicté par l'émotion et M. Landry convient que le rapport du rythme aux émotions qu'il exprime « est un côté encore inexploré de la question ».

Est-ce dans le laboratoire qu'on en trouvera, et même que l'on en doit chercher le dernier mot ? Je ne sais. Mais cette recherche, surtout si elle est poursuivie avec la diligence et la pénétration dont M. Landry fait preuve, ne manquera pas en tout cas de fournir des détails intéressants.

Jean Chantavoine.

J. E. Altenburg — **Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst**, Halle, 1795. (Réimpression, Richard Bertling, Dresde, 1911), 1 vol. in-4° de IX + 144 pp.

C'est une fort heureuse idée d'avoir donné une nouvelle édition de l'ouvrage d'Altenburg, de Weissenfels (1734-179.)

La première partie renferme une étude historique sur les différentes sortes de trompettes depuis les temps les plus reculés. On remarquera aux pages 11 et 12 d'excellentes définitions de la Tromba piccola, de la Trompette marine dont le classement se justifie simplement par son nom, et de la Clarinette qui commençait alors à trouver son emploi dans

la musique militaire. — Suit une liste de joueurs de trompette connus.

La seconde partie étudie la pratique et l'art de l'instrument avec de nombreux exemples en musique. Il existait des sonates de table exécutées par deux chœurs de trompettes et un ou deux solistes ; ce genre, dit Altenburg, devient de plus en plus rare. Le dernier chapitre est consacré aux timbales. Un appendice contient un amusant concerto à sept trompettes avec timbales, divisées en deux chœurs. On appréciera surtout l'allegro d'une heureuse composition et d'une allure fort crâne et le menuet écrit pour deux trompettes, timbales, 2 violons, alto et basse. — Bref il y a beaucoup à prendre et à apprendre dans ce vieux livre.

GEORGES CUCUEL.

BRUNO WEIGL — **Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette** Langensalza, — (H. Beyer et Söhne, 1910, in-8°, 19 pages).

Cette brochure qui appartient à la collection du Musikalisches Magazin (Heft 34) est un travail de vulgarisation. L'auteur y rattache judicieusement l'origine de la valse à celle des Tanzlieder, mais il a le tort de ne pas accorder quelque attention à la musique instrumentale allemande de la fin du XVIIe siècle et aux danses allemandes de Mozart et de Beethoven. Le développement de la valse au XIXe siècle est bien indiqué ; de bonnes pages sur Strauss et la valse viennoise. Parmi les compositeurs français M. Weigl cite Ph. Musard et Léo Delibes, dont il apprécie l'originalité ; regrettons qu'il n'ait pas prononcé le nom de Waldteufel. On ne peut qu'approuver les pages consacrées à l'opérette allemande et viennoise dont les sujets piteux ne sont compensés ni par la qualité du goût, ni par la valeur musicale ; M. Weigl reproche avec raison à F. Lehar de fausser le goût du public et l'on conviendra avec lui qu'il suffit d'avoir subi la *Veuve Joyeuse* pour regretter la verve discrète des Lecocq et des Terrasse.

GEORGES CUCUEL.

FR. VOLBACH : **Das moderne Orchester in seiner Entwickelung** (*Aus Natur und Geisteswelt n°* 308), Leipzig, Teubner, 1910, in-16°, 118 pages,

On éprouve quelque embarras à rendre compte de ce travail sérieux dont le point de départ nous paraît être une idée fausse. Dès les premières lignes la préface nous indique le projet de l'auteur : esquisser le développement de la « couleur » dans la musique. Or la notion de couleur ne peut-être recherchée que dans une période relativement moderne de l'orchestration, en tout cas postérieure à 1770. Au XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle tous les instruments sont divisés en quelques catégories dont les sujets sont considérés comme ayant la même valeur : on substituera un basson à un violoncelle et réciproquement,

un hautbois à une flûte et une flûte à un violon, suivant les ressources dont on disposera. L'instrument, sauf cas très rares, n'a pas encore de personnalité en lui-même : voilà le fait essentiel dont M. Volbach ne paraît pas avoir conscience.

La grosse erreur, je le répète, consiste à avoir appliqué à toute la musique instrumentale un critérium qui n'est valable que pour une partie de cette musique dont l'importance est du reste incontestable. Avec ce principe l'auteur est obligé de s'attacher à de petits effets d'instrumentation, au lieu de chercher comment l'orchestre moderne a peu à peu renforcé sa cellule primitive : le trio instrumental, base de toute la symphonie. — Ceci dit, le livre de M. Volbach est une tentative intéressante avec de bons résumés, des tableaux assez précieux indiquant l'instrumentation de J. S. Bach, de Haydn, de Mozart. Quelques critiques de détail : il serait bon de préciser le sens de sonata da Camera ; par son étymologie même le mot camera se doit prendre dans un sens plus large que notre mot « chambre » et, embrasser la musique de fêtes et la musique de table. — Enfin quand on parle de l'orchestration de Rameau, il faut moins considérer ses ensemble et ses chœurs que ses parties symphoniques ; c'est le symphoniste que les contemporains appréciaient surtout en lui. — Tout cela est peu de chose, n'était l'erreur essentielle ; que dirions-nous d'un critique d'art qui s'imposerait de regarder du même œil le *Buisson* de Ruysdael ou le *Champ de Coquelicots* de Claude Monet.

Georges Cucuel.

Karl Storck. — **Musik und Musiker in Karikatur und Satire**, G. Stalling, Oldenburg, 1911, in-4°, 448 + 48 pages.

Ceci n'est pas un livre que l'on puisse apprécier d'après son seul titre ou sa table des matières : le contenu de cet ouvrage considérable n'englobe pas seulement tout ce qui tourne la musique en ridicule, mais tout ce qui caractérise la musique et les musiciens. Au reste la première partie seule est consacrée aux limites et à la puissance de la caricature et de la satire ; la seconde est un voyage fort documenté à travers les étapes de la civilisation musicale. Ce qui nous rend ce recueil infiniment précieux, c'est la profusion des gravures qui y sont répandues : M. Storck a mis à contribution l'iconographie de tous les âges et de tous les pays depuis les camées antiques, depuis les vases de Brygos jusqu'aux dessins de la *Vie Parisienne* et des *Fliegende Blätter*. Qu'il y ait la certaines reproductions dont l'utilité ne paraît pas évidente, nous aurions mauvaise grâce à le reprocher à l'auteur qui nous offre un ensemble aussi séduisant. Et si beaucoup de ses gravures — la leçon de musique de Lancret, la leçon d'amour de Watteau, telle toile de Jordaens ou de Terburg ne nous paraissent pas se rattacher à la caricature, c'est qu'elles viennent appuyer une démonstration de

l'auteur dont le texte à chaque instant déborde le cadre, de quoi nous avons lieu de nous féliciter — M. Storck connaît fort bien l'art français et il faut lui savoir gré d'avoir reproduit les statuettes de Dantan, surtout le génial et inquiétant Paganini. Peut-être voudrait-on trouver des indications de sources plus précises qui permettraient au livre d'être un instrument de travail autant qu'un instrument de plaisir.

Le texte même mérite d'être vu de fort près. On y voit la marque d'un esprit érudit, curieux, habile aux rapprochements et aux analyses. J'ai particulièrement goûté les pages 155-229 où M. S. étudie le grotesque dans la musique même, depuis les chansons du xve siècle jusqu'aux effets orchestraux de *Till Eulenspiegel*. M. Storck a souvent l'occasion de parler de Kuhnau et de son spirituel *Musikalische Quacksalber* Je regrette qu'il n'ait pas cité le passage où Caraffa parodie le rôle d'Orphée de Monteverde, pour séduire une Eurydice de Leipzig; il n'est point d'épisode plus réjouissant dans la satire musicale. — Bref l'ouvrage de M. Storck est un répertoire qui sera fort utile aux amateurs et même aux musicologues, et dont l'aspect plaisant est fait pour réjouir tous ceux qui aiment les beaux livres.

GEORGES CUCUEL.

Abbé NORBERT ROUSSEAU. — **L'école grégorienne de Solesmes**, 1833-1910. Desclée, in-16.

L'*École grégorienne de Solesme* est *surtout* un ouvrage d'exposition des doctrines rythmiques de Dom Mocquereau. C'est le résumé fidèle et complet du 7e volume de la *Paléographie musicale*, et du *Nombre musical grégorien* : résumé précédé d'un Essai historique sur le rôle de D. Guéranger et de ses disciples dans la restauration grégorienne.

Cette partie de l'ouvrage de M. Rousseau, très intéressante, contient de nombreux détails, dont beaucoup inédits sur les débuts de la restauration grégorienne. L'œuvre de dom Guéranger, véritable initiateur du retour à la tradition, est mis en pleine lumière ; les travaux de D. Jausions (1856-1870) et de D. Pothier sont décrits à leur tour, sans oublier le chanoine Gontier, de la cathédrale du Mans, qui, le premier, eut l'intuition du rythme grégorien. Le chanoine Gontier, ami de D. Jansions et de D. Pothier, proposa en effet au 1er Congrès de musique d'église tenu à Paris en 1860, une exécution du plain-chant basée principalement sur l'accentuation correcte du latin; en même temps, il préconisait la reproduction des mélodies grégoriennes par la notation traditionnelle du moyen-âge.

La question du plain-chant fut d'ailleurs au Congrès de 1860, résolue dans le sens du Mémoire présenté à ce sujet par le chanoine Gontier.

M. Rousseau rend ensuite hommage à l'œuvre de restauration mélodique de D. Pothier. Il trouve cependant des obscurités et des inexactitudes dans l'ouvrage capital de l'illustre Abbé bénédictin : *les Mélo-*

dies Grégoriennes (1880), ce livre étonnant, toujours aussi jeune malgré ses trente ans passés d'existence.

D. Pothier avait laissé, d'ailleurs à dessein, dans cet ouvrage, certains points incomplè tement traités, de peur d'être mal compris. Pour compléter et préciser les notions acquises, D. Mocquereau fonde la célèbre publication : la *Paléographie musicale*, afin de « révéler au public dans son intégrité, sous toutes ses formes, à toutes les époques, le répertoire des chants litturgiques. »

A la restauration mélodique, succède la restauration rythmique : la doctrine, très discutée, de D. Mocquereau est exposée par M. Rousseau, le plus clairemen possible ; et l'auteur aborde ensuite la question de la reproduction de l'Édition Vaticane, pourvue de signes spéciaux, destinés à faciliter l'exécution, et termine en émettant le vœu que partout soit répandue la bonne et unique méthode d'exécution en usage à Solesmes...

Nous avons entendu chanter *admirablement* d'après les éditions ornées des fameux signes rythmiques, et nous avons encore entendu chanter non moins admirablement (et même en chœur), d'après l'Édition Vaticane Officielle, dépourvue de signes rythmiques : cela prouve qu'en matière d'art, (et le chant est un art avant que d'être une science), il y a certaines variétés de vues et d'interprétations parfaitement soutenables.

Mais nous pensons sincèrement, que l'Édition Vaticane avec sa nota tion traditionnelle et les règles mises en tête du *Graduale Romanum*, contient suffisamment et au delà, ce qui convient à une exacte exécution du chant liturgique.

Félix Raugel.

P. Cœlestin Vivell O S B. — **Vom Musik-Traktate Gregors des Grossen**, in-8° de X et 151 pages. Leipzig, 1911 Breitkopf et Haertel.

Cet ouvrage réunit en un faisceau serré, les recherches déjà faites et celles qui restent à faire, sur le traité « de Musica » attribué à Grégoire le Grand.

Saint Grégoire est-il bien l'auteur de ce traité ? Quel en est le plan et le contenu ?

Déjà, le problème avait été posé par M. A. Gastoué au Congrès International de Chant Grégorien de Strasbourg (août 1905) : le savant rapporteur avait émis le vœu que les érudits grégorianistes veuillent bien rechercher le traité « de Musica », attribué à saint Grégoire et cité en particulier par Guy d'Arrezo et Francon de Cologne.

Le travail du R. P. Vivell apporte une importante contribution à la solution du problème. Il établit d'abord solidement que, d'après la méthode d'enseignement de l'art musical en usage au VI[e] siècle, et la pratique du chant des monastères et de la liturgie papale d'alors, Grégoire le Grand était très bien en état d'écrire une introduction théorico-pratique à l'Antiphonaire de la Messe.

Dans un chapitre fort intéressant, le savant bénédictin spécifie les signes particuliers auxquels on peut reconnaître le traité en question, dans une copie anonyme ou fragmentaire et le distinguer des autres traités du moyen âge. Les auteurs qui ont apporté des témoignages de l'existence ou du contenu du traité de saint Grégoire forment une chaîne ininterrompue du IXe au XVIe siècle. Voici les principaux :

Léon IV (+ 855) — Odon de Cluny (Xe siècle). — Guido d'Arrezo (XIe siècle). — Aribon le Scolastique (XIe siècle). — Guy de Cherlieu (XIIe siècle). — Burchard von Michelsberg de Bamberg (XIIe siècle). — Walter Odington (XIIIe siècle). — Francon de Cologne (XIIIe siècle). — Jean de Grocheo (XIII-XIVe siècle). — Theodoricus de Campo (XIVe siècle). — Jean de Muris (XIVe siècle). — Tunstede (XIVe siècle). — Joh. Gallicus de Mantoue (XVe siècle). — L'Anonyme XI de Coussemaker (XVe siècle). — Adam de Fulda (XVe siècle). — Bartholomaeus Ramis de Pareia (XVe siècle). — Nicolaus Capuanus (XVe siècle). — Joh. Tinctoris (XVIe siècle). — Ornithoparchus (XVIe siècle). — Nicolaus Burtius (XVIe siècle). — Un autre anonyme du XVIe siècle.

A part Jean de Muris et Tunstede qui copient Guido d'Arrezo, chacun de ces auteurs apporte un témoignage nouveau, ce qui est particulièrement intéressant. La plupart de ces témoins intitulent le traité de Grégoire « Musica ». Mais ce ne dut pas être le titre authentique, car quelques-uns parlent d'une « disciplina Gregorii » (Couss. IV-18 *a*) et Guido d'Arrezo emploie l'expression « libellus musicae Gregorii ». (Gerb. Scr. II, 51 *a*).

Cependant, en réunissant les citations de tous ces auteurs, on peut se faire une idée, par tous ces fragments, du plan et du contenu du célèbre traité.

Préface.	Solmisation.
Règles du chant.	Tropes et tons.
Récitatifs et mélodies liturgiques.	Les 8 modes.
Notation.	Finales.
Tonalité.	Psalmodie. Tonaire.
Echelle de 7 notes. Système d'octave	Musique à plusieurs voix.

Le P. Vivell ne s'en tient pas là, il examine les particularités de la langue et du style de saint Grégoire, et termine son ouvrage en donnant la collection de tous les chants en usage dans la célébration du culte romain au VIe siècle.

Cette table des chants liturgiques au temps de saint Grégoire donnera le moyen de fixer, à l'inspection des exemples musicaux d'un traité anonyme, son époque certaine.

Le précieux travail qui nous occupe intéressera tout d'abord les musicologues, et aussi les bibliothécaires chefs de dépôts de manuscrits ou chargés d'achats.

Il est inutile d'insister sur l'intérêt que présenterait, pour l'avancement

des études grégoriennes, la découverte du traité de saint Grégoire, et par conséquent, sur l'opportunité de l'ouvrage du R. P. Cœlestin Vivell.

Félix Raugel.

Histoire de la langue musicale, par Maurice Emmanuel, 2 vol. tome I : Antiquité, Moyen âge ; tome II : Renaissance, Époque moderne, Époque contemporaine). Paris. 1911. Laurens.

La date toute récente à laquelle cet ouvrage vient de paraître ne nous laisse pas le loisir d'y consacer ici l'étude détaillée dont il serait digne. Nous devrons nous borner à indiquer l'esprit dans lequel son auteur l'a conçu et à louer la sûreté de méthode que témoigne son exécution.

Le titre seul suffit à nous montrer qu'il ne s'agit pas ici d'une histoire de la musique et des musiciens : le nom des artistes, l'examen de leurs œuvres y tient peu de place. M. Maurice Emmanuel nous indique seulement le rôle qu'ils ont joué dans la formation, dans la fixation, dans les modifications de la langue musicale.

Cette langue se définit, comme toute autre langue, par l'association de certains éléments expressifs, à savoir ici les sons. Ces associations peuvent être successives ou simultanées : les premières obéissent à des formules mélodiques ou rythmiques, les secondes à des lois harmoniques; de ces combinaisons élémentaires se dégagent peu à peu des formes artistiques vastes et complexes. M. Emmanuel étudie donc d'âge en âge, et avec autant de continuité que le permet un exposé didactique, les intervalles, les échelles, la notation, la rythmique et les formes. Il montre avec beaucoup de force et de pénétration les origines lointaines assurément, mais plus ou moins légitimes, de notre système modal actuel, dont la prééminence, longtemps combattue par la survie des modes antérieurs, semble ajourd'hui menacée par les fantaisies nouvelles de la sensibilité contemporaine. A cet égard, on ne manquera pas de lire avec un intérêt tout particulier les chapitres consacrés par M. Emmanuel à la Renaissance, et où l'auteur nous fait assister aux dernières phases de la lutte des vieux modes contre le majeur et le mineur modernes. M. Emmanuel montre également avec beaucoup de précision dans l'établissement des tonalités classiques le principe des formes propres à l'art classique, fugue et sonate notamment.

Un dernier chapitre montre, sous la diversité apparente et réelle qu'apporte la succession des âges, une continuité profonde et essentielle de la langue musicale. Et de la sorte, l'ouvrage excellent de M. Maurice Emmanuel, loin de s'adresser aux seuls musiciens, doit intéresser les philosophes et les psychologues soucieux de connaître, dans toutes ses manifestations (celles que fournit la musique sont parmi les plus significatives), l'histoire de la sensibilité humaine. Si l'ouvrage de M. Emmanuel offre donc un intérêt très vaste, un « index descriptif des termes

techniques essentiels », à la fin du second volume, en fait aussi pour les étudiants ès sciences musicales un manuel très commode.

JEAN CHANTAVOINE.

Beethovens sämtliche Briefe, Zweite Auflage der Ausgabe von Dr ALFR.-CHR. KALISCHER, bearbeitet von Dr Th. von FRIMMEL. Zweiter Band. (Berlin et Leipzig, Schuster et Lœffler.

La publication des lettres de Beethoven, en cinq volumes d'une édition « complète et critique », par les soins du Dr Alfr.-Chr. Kalischer avait provoqué entre celui-ci et le Dr von Frimmel des polémiques extrêmement vives et d'un ton singulièrement aigre... Le Dr Kalischer étant mort, c'est à son adversaire que la maison Schuster et Lœffler a confié le soin de mettre l'ouvrage au courant pour une seconde édition ; le Dr Kalischer ayant lui-même accompli ce travail pour le premier volume le Dr von Fremmel y a procédé pour le second. Son intervention se manifeste par l'nisertion de quelques pièces inédites ou restées éparses dans des journaux et revues ; par des corrections de textes; par des coupures utiles dans les commentaires souvent prolixes du Dr Kalischer ; par l'addition de quelques notes marquées au coin de la science la plus sûre. Sous cette nouvelle forme, l'édition présente des lettres complètes de Beethoven offre toutes les garanties possibles et peut passer à bien des égards pour un modèle du genre.

JEAN CHANTAVOINE.

PETER WAGNER. — **Einführung in die Gregorianischen Melodien.** I Teil. gr. in-8° de XII et 360 pages. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Voici la troisième édition allemande du très bel ouvrage de M. Wagner Les deux premières éditions (1895-1901) avaient été accueillies avec enthousiasme par les liturgistes et les musicologues. Une traduction française parut en 1904, une version anglaise en 1907, enfin en 1910 une édition italienne. Le volume que vient d'imprimer avec luxe la maison Breitkopf n'est pas une pure reproduction des éditions précédentes. La disposition générale est la même, mais il y a beaucoup de corrections de détail : plusieurs chapitres sont plus développés ; enfin, l'ouvrage est mis au courant des dernières acquisitions de la science grégorienne.

Le plan très clair, l'abondance de la documentation, les excellentes divisions de l'énorme matériel mis en œuvre, font de ce livre un merveilleux instrument de travail, pour ceux qui s'intéressent à l'histoire et aux origines du chant liturgique de l'Eglise latine.

M. Wagner ne sépare jamais l'histoire de ce chant, de l'histoire du développement de la liturgie : ainsi, les différentes formes de mélodies grégoriennes sont toujours décrites avec leurs attaches avec les fac-

teurs liturgiques qui les accompagnent ou les appellent à leur service.

Nous indiquerons brièvement le sujet de chacun des chapitres :

I. *Psaumes et psalmodie aux premiers siècles de l'ère chrétienne :* jusqu'au IVe siècle, la psalmodie est le plus ancien élément du chant d'Eglise.

Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'on commença de chercher des formes nouvelles, et des expressions plus belles et plus riches.

Le siècle qui créa les basiliques, inaugura donc pareillement le développement *artistique* du chant liturgique. Toutefois, ce chant mena une vie cachée jusqu'au moyen âge, voilà la raison pour laquelle, jusqu'à l'époque carlovingienne les musicographes ne s'en occupèrent pas.

Il n'y a point de mélodies notées avant le IXe siècle ; par contre, les écrits des anciens auteurs chrétiens sont remplis de données précieuses sur le chant liturgique de leur temps...

II. *Les hymnes.*

III. *Observation sur le développement de la liturgie et le chant grégorien au moyen âge. Influences byzantines sur la liturgie latine.* — Ce fut à l'époque carlovingienne qu'eut lieu l'invasion la plus importante de la musique byzantine dans l'Église latine. Après le schisme les deux Églises suivirent chacune leur propre voie.

Il y eut même dans l'Église latine plusieurs dialectes, pour ainsi dire, de chant liturgique : le romain, le milanais ou ambrosien, le gallican et l'espagnol.

IV. *Développement liturgique des chants de la messe au moyen âge :* L'Introït. Le Kyrie. Le Gloria...

V. (*suite*). Les Chants. Graduels. Traits. Credo.

VI. (*suite*). L'Offertoire. Sanctus. Agnus Dei. Communion.

VII. *Coup d'œil sur le développement de l'Office au moyen âge.* — Règle de saint Benoit (529-530).

VIII. *Chant responsorial de l'Office.*

IX. *Développement du Chant antiphonique de l'Office.*

X. *Les Hymnes.*

XI. *Fixation de la Liturgie Romaine et du Chant Romain sous Grégoire le Grand* († 604). *L'antiphonaire Centon. L'école romaine de chant liturgique.*

XII. *Diffusion du chant grégorien. Pépin et Charlemagne.*

XIII. *Les Séquences.* – L'école de Saint-Gall. Adam de Saint-Victor.

XIV. *Les Tropes.*

XV. *Les offices de forme poétique :* Julian de Spire, Bruno, évêque de Toul (pape sous le nom de Léon IX), Pierre de Corbeil[1], Hermann Contract, etc...

En résumé, les onze premiers chapitres nous offrent un exposé détaillé du développement de la liturgie romaine et de son chant jusqu'à la fin du moyen-âge. Malgré la variété des phases de ce développement, il est un fait à remarquer : il n'y a pas eu transformation, mais adaptation d'un organisme parfait à des circonstances ou des nécessités.

1. Cf. *Office de Pierre de Corbeil*, publié par H. Villetard, Paris, Picard, 1907.

Déjà avant saint Grégoire, le pape Damase (366-384) et le pape Gélase (492-496) avaient donné l'impulsion aux arrangements liturgiques de Rome.

Il est presque inutile d'ajouter que M. Wagner appuie vigoureusement la tradition qui rapporte à Grégoire le Grand, pape de 590 à 604, l'organisation des offices romains. Cette tradition est maintenant un fait historique, définitivement établi. Les auteurs médiévaux apportent successivement leurs témoignages : Saint Aldhelm (✝ 709) ; le pape Adrien Ier (772-795) ; Alcuin-Egbert (évêque d'York, 732-766), puis au IXe siècle : Amalaire, Hildemar, Jean Diacre, Walafrid Strabon (807-849).

Et, au cours de cette étude, nous remarquons ce fait intéressant que cette liturgie qui s'est fixée dans le cours du haut moyen âge, n'est pas l'œuvre exclusive de forces agissant au centre de l'Église, mais bien un résultat de *l'action combinée des diverses églises particulières*. Au dehors de Rome la vie liturgique était très intense, et loin de repousser jamais l'introduction de rites provenant de l'extérieur, Rome les examinait avec bienveillance, les mettait à l'épreuve et finissait souvent par les adopter.

Ce fut, au fond, Pépin, et surtout Charlemagne, qui posèrent la question de *la centralisation de la liturgie et du chant*, et mirent tout en œuvre pour réaliser l'unité dans tout l'Occident.

Grégoire le Grand ne pensait pas faire un ordre pour toute l'Église, il n'avait même en vue que l'Église de Rome ; cependant de toutes parts on lui demanda des copies de son Antiphonaire ; mais sans le Grand Empereur, l'unité ne se serait faite que très lentement.

En peut dire que, grâce à Charlemagne, le chant grégorien devint la base du développement de la musique occidentale en général.

Ce fut lui qui abolit le rite et le chant *gallicans*[1] au profit du *romain*. Cet admirable pasteur de peuples voulait unir les éléments si divers de son colossal Empire, par les liens d'une même liturgie.

Aussi les IXe, Xe et XIe siècles furent-ils la période florissante, l'âge d'or de la liturgie et du chant. Les Églises rivalisaient de splendeur et de magnificence, et « le peuple saint, en foule, » accourait aux offices.

Plus tard, les chants de l'office varièrent, à cause du désir légitime qu'avait chaque église de posséder pour ses Saints et ses Patrons particuliers un office spécial et solennel : De là le grand nombre d'offices composés depuis le Xe siècle. Presque tous sont versifiés, mais les compositeurs, traitaient en général, les textes comme s'ils étaient en prose. Bientôt des abus s'introduisirent, on fit la part trop grande à la poésie libre, on commença même à oublier les textes appartenant à la

1. On suppose généralement que le chant *gallican* était une sorte de chant plus abrégé que le *romain*, le *grégorien* est lui-même une abréviation adroite, de *l'ambrosien*, faite avec une symétrie révélant un goût artistique d'une finesse achevée.

Bible. Ce fut alors que le Concile de Trente (1545-1563) remit tout en ordre et donna une vie nouvelle à la liturgie grégorienne.

Ici s'arrête le 1er volume de l'Introduction aux *Mélodies grégoriennes*.

La table alphabétique est précédée d'une série de tableaux, présentant une vue d'ensemble des textes des livres du chant du haut moyen-âge, en même temps que de leur origine : travail basé sur le manuscrit 339 de saint Gall (xe siècle) publié dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (tome Ier).

Félix Raugel.

Gounod, par J.-G. Prod'homme et A. Dandelot, préface de M. Camille Saint-Saëns, 40 planches hors texte ; 2 vol. (Paris, 1911, Delagrave.)

On rend volontiers hommage au zèle patient dont MM. Prod'homme et Dandelot ont fait preuve dans ce travail ; on leur sait gré de nous apporter sur Gounod un grand nombre de dates et de renseignements. On regrette qu'une conception trop étroite de la méthode historique ait présidé, sinon à leurs recherches, du moins à l'élaboration de celles-ci. En raison de cette erreur, MM. Prod'homme et Dandelot ont bien fait deux volumes : ils n'ont pas fait un livre.

Ils ont pris soin de nous en avertir eux-mêmes dans l'avant-propos de leur ouvrage : « On ne trouvera donc dans celui-ci que des faits, dûment contrôlés, que les auteurs se sont bornés à transcrire et à coordonner, sans commentaires, et, surtout, une chronologie exacte, croyons-nous de ces faits. » MM. Prod'homme et Dandelot ont rempli leur dessein avec beaucoup de conscience, et parfois même avec quelque excès de zèle. Je veux croire qu'on trouve dans leurs deux volumes tout ce qu'il est possible de savoir actuellement sur Charles Gounod ; mais le chapitre le plus riche en documents est le premier, consacré aux ascendants de l'artiste. On y peut lire, soit dans le texte (t. I, pp. 1 à 42) soit en note, soit en appendice (t. I, app. I, II, III, p. 233 à 253) quantité de pièces. concernant les grands-parents, parents ou alliés du maître, et qui prennent beaucoup de place sans offrir un bien réel intérêt : entre autres une lettre de Carle Vernet, camarade de Gounod le père à Rome (t. I, p. 4), des lettres à Ménageot, directeur de l'Académie de France à Rome, touchant le même (*ibid.*, pp. 8 et 9), une lettre de deux pages (*ibid.*, 16 et 17) de Hénin, chargé d'affaires à Venise à son ministre, concernant quelques mésaventures de Gounod le père dans la ville des doges, des pièces (*ibid.*, 24-27) relatives aux massacres du 10 août 1792, sous le prétexte que Gounod père était logé au Louvre, d'où étaient partis des coups de feu, etc., etc. ; un *certificat de logement aux Galleries du Louvre accordé au sieur Gounod, fourbisseur du Roy le 12 novembre 1730*, (quatre-vingt-huit ans avant la naissance de Charles Gounod !) un *brevet* de même nature du 25 novembre 1730 ; une *demande de survivance de logement au Louvre*, de 1751, etc. ; l'acte de baptême

transcrit textuellement, non seulement de Charles Gounod lui-même, mais de son père ! l'acte de décès de sa grand'mère, de son grand-père, d'une quantité de membres de sa famille ; des contrats de mariage de ses ascendants : l'acte de mariage et celui de décès d'Urbain Gounod, frère aîné de Charles, etc., etc. — Tout ce fatras, reproduit de bout en bout, ne nous apprend rien en somme ni sur l'art, ni sur la vie même de Gounod ; en transcrivant avec patience ces papiers superflus, les auteurs de l'ouvrage ont confondu la besogne du copiste d'archives avec le talent de l'historien. Si j'insiste sur ce point, ce n'est en aucune façon pour les désobliger, mais pour signaler l'illusion dont ils ont été victimes et qui rend vaine une partie de leur diligent travail. Grossoyer est une chose ; écrire l'histoire en est une autre..

Faute d'avoir fait cette différence avec une netteté suffisante, MM. Prod'homme et Dandelot ont bien réuni un certain nombre de documents et de faits : ils n'en ont pas tiré tout le parti possible. Ils se défendent de les avoir interprétés et je ne les chicanerai pas sur ce scrupule. Mais sont-ils sûrs de les avoir seulement, comme ils disent, « coordonnés » ? Telle n'est pas toujours l'impression que donne la lecture de leur ouvrage. Les faits restent éparpillés, sans assez de continuité ni de relief. La vie extérieure et matérielle du héros apparaît — et moins clairement encore qu'il ne conviendrait — ; de son développement intellectuel et moral, des crises variées dont son âme fut le théâtre ou la victime, nous n'apprenons rien ou presque rien.

MM. Prod'homme et Dandelot ont naturellement appliqué à l'étude de l'œuvre la même méthode qu'à l'histoire de l'homme, sauf que la partie critique de leur ouvrage est beaucoup plus restreinte que la partie biographique. « Nous nous sommes interdit toute appréciation, toute critique personnelle, nous bornant à rapporter sur ses œuvres (que nous supposons, peut-être gratuitement, toutes connues du lecteur) les opinions souvent contradictoires des premiers auditeurs et juges, non seulement en France, mais encore à l'étranger. » (*Avant-propos*, t. I, p. XII). Que voilà donc toujours une singulière façon d'entendre l'histoire. Pour démontrer certains théorèmes de géométrie on suppose le problème résolu ; esquiver l'étude d'une œuvre sur quoi l'on écrit en la supposant connue du lecteur, est un transport arbitraire de ce procédé mathématique aux choses de l'histoire ou du goût. Vraiment, MM. Prod'homme et Dandelot ont trop manqué de confiance en eux-mêmes : sans tomber dans la critique impressionniste et subjective, non plus que dans l'amplification littéraire, ne pouvaient-ils, fort objectivement, caractériser, œuvre par œuvre, et dans l'ensemble, l'art de Gounod, en montrer les origines historiques, les nuances personnelles : marquer par quoi il se rattachait à la musique du temps où il a fleuri, par quoi il s'en distinguait ; les influences qui l'ont déterminé ; les accents personnels et nouveaux qu'il a apportés : l'action — si considérable — qu'il a exercée. On n'écrit point sur un artiste tel que Gounod, sans que ces questions se posent, et sans que l'on doive tenter d'y donner une réponse.

MM. Prod'homme et Dandelot ont conçu autrement leur rôle, qu'ils ont d'ailleurs tenu avec beaucoup de conscience. Seulement, lorsqu'ils écrivent au terme de leur *avant-propos* : « Le lecteur est donc prié de ne chercher autre chose dans cette biographie qu'un chapitre — et non des moins intéressants — de notre histoire musicale contemporaine », cela n'est pas tout à fait exact. Une monographie comme la leur, qui jamais ne se dégage du petit fait brut et du document aveugle, qui se refuse à chercher dans le total de ces faits ou la suite de ces documents, la moindre unité ou la moindre complexité, n'est à aucun titre un « chapitre d'histoire » : c'est un assemblage de notes, les unes oiseuses, les autres utiles, conservées et à peine préparées pour l'histoire.

JEAN CHANTAVOINE.

Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale. par M. JULES ECORCHEVILLE : vol. I. (A-AIR) Paris, 1910, Société internationale de musique. Rue Saint-Augustin, 22 ; vol. II (AIR-ANT) Paris, 1911. Terquem.

Cet ouvrage considérable, dont la publication s'étendra sur un grand nombre d'années et comprendra un grand nombre de volumes, rendra de signalés services aux chercheurs qui, de tout temps, avaient regretté l'absence d'un catalogue musical à la Bibliothèque nationale. Celui-ci est thématique : pour chaque pièce mentionnée, il cite le début du thème principal.

Il est toutefois regrettable que l'auteur, dans la conception et l'exécution de ce travail, semble avoir confondu *bibliographie* et *bibliophilie*. L'épaisseur du papier, l'excès de place perdue presque à chaque page (notamment dans le tome II) augmentent à l'excès le volume de l'ouvrage, et son prix. Une pareille publication, pour répondre à son but, c'est-à-dire pour être accessible au plus grand nombre possible de travailleurs, et aisément maniable, doit se présenter sous des dehors moins luxueux et moins encombrants.

J'ajoute que, dans la typographie de ce catalogue, le souci de l'élégance paraît avoir primé celui de la correction et de l'exactitude : des fautes nombreuses et incommodes subsistent. Elles ne sont nulle part plus fâcheuses que dans un ouvrage qui se pique de guider les érudits dans leurs recherches les plus délicates.

JEAN CHANTAVOINE.

INDEX DES NOMS

Auteurs de mémoires ou d'articles bibliographiques : Brenet (Michel).
Auteurs faisant le sujet de ces mémoires ou de ces articles : Bagge (Baron de).
Auteurs, artistes, ou personnages mentionnés : *Mozart*.

A

B

H

I

315

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMP. CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

L'ANNÉE
MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE

L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

DEUXIÈME ANNÉE — 1912

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

ETH MUMMERY

L'ANNÉE
MUSICALE

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'ANNÉE MUSICALE

PUBLIÉE PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

PREMIÈRE ANNÉE — 1911

L. de la Laurencie et G. de Sainte-Foix. *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750.* — **M. Brenet.** *Deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino.* — **Georges Cucuel.** *Le baron de Bagge et son temps (1718-1791).* — **Paul-Marie Masson.** *Lullistes et Ramistes.* — **Henry Prunières.** *La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier.* — **Jean Chantavoine.** *La musique française en 1911.* — *Bibliographie.*

1 vol. gr. in-8 . . . . **10 fr.**

L'ANNÉE
MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE
L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

DEUXIÈME ANNÉE — 1912

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1913

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

687954
11.11.58

L'ANNÉE MUSICALE

1912

CONTRIBUTION

A L'ÉTUDE DES THÉORICIENS ESPAGNOLS

DE LA MUSIQUE AU XVIe SIÈCLE

Nous voudrions insister ici sur quelques points particuliers de ce grand mouvement musicologique espagnol au xvie siècle, que nous avons entrepris de dépeindre en un ouvrage sur *Le Mysticisme Musical Espagnol*. Loin de nous la pensée de retracer, dans les pages qui vont suivre, ce mouvement tout entier. Nous nous proposons seulement de faire apparaître en relief quelques figures principales, de mettre en valeur — par des analyses et des extraits — un certain nombre d'ouvrages dignes d'une attention spéciale, et enfin nous entendons déterminer, par ces documents choisis, mieux peut-être que par une énumération complète, les tendances et directions de la musicologie espagnole du siècle d'or.

Il semble bien que, celle-ci, dans ses grandes lignes, ait conservé, malgré ses fréquentations italienne et française, son originalité traditionnelle, essentiellement scholastique et mystique. Toute l'argumentation de l'École, et toute l'idéologie symboliste du Moyen Age, en effet, s'y épanouissent jusque dans la tardive décadence de la fin du xviie siècle. En dehors de quelques exceptions, au demeurant peu convaincantes, on peut affirmer que le souffle de la jeune Renaissance n'effleura point l'arbre puissant de la dogmatique espagnole, qui, né dans la pure terre aristotélicienne, poussa ses branches robustes vers le ciel des Jean de la Croix et des Zurbaran, et soutint sans broncher l'assaut des vents de l'Est.

La littérature musicale espagnole du xvie siècle est fort riche, et sans doute devons-nous attribuer à l'importance pédagogique de la

musique — l'une des sept disciplines libérales — la surabondance des productions musicologiques en regard de la pénurie d'œuvres didactiques relatives aux Beaux-Arts et même à la Littérature. En outre, il semble bien que les théoriciens littéraires et les critiques d'art soient tout acquis aux idées nouvelles : M. Menéndez y Pelayo remarque que « les Sagredo, les Villalpando, les Arphe, les Guevara, les Carducho et les Pacheco suivent, timides et aveugles, les traces des Italiens et des Anciens[1] », alors qu'il serait vain de rechercher parmi les musicologues une influence classique. Nos musiciens disent hautement ce qu'ils pensent. Certains de ne point blasphémer contre la tradition, ils osent aller de l'avant, adapter à leurs propres besoins la règle qu'ils révèrent. Ils sont à la fois des conservateurs de l'aristotélisme et des rebelles contre la desséchante scholastique, des rétrogrades pour les humanistes[2] et des novateurs pour les disciples de Boèce : enfin ils vivifient leur science aride au moyen de l'*expression;* ils ont une foi naïve et superstitieuse dans les nombres mystérieux et les relations symboliques ; ils sont *gothiques* et ils sont *mystiques*.

Le plus ancien des traités spéciaux — car nous ne disons rien ici des encyclopédies du xve siècle[3] — est sans contredit l'œuvre manuscrite[4] du sacristain de la chapelle de San Clemeint (*sic*) de Séville, Fernando Estéban, intitulée : *Règles de plain-chant, de contrepoint et de chant d'orgue* (1410). On y peut lire des règles sur les propriétés tonales qui sont l'écho de celles « de Boèce, d'Albert de la Rosa, de Mosen Filipo de Vitriaco (*sic*), de Guillelmus de Mascadio (*sic*), de Joannes de Muris, d'Egidius de Morino, et de beaucoup d'autres[5] », et qui nous montrent déjà la valeur dogmatique donnée aux simples observations pratiques par une longue et toujours plus forte tradition : « Le premier ton est apte et condescendant à tous les sentiments. Le second convient aux tristes. Le troisième aux âpres et rigoureux. Le quatrième est mal et pernicieux : il convient

1. Cf. *Ideas Estéticas*, Madrid, t. VI, p. 155 et suiv. (1901).

2. Rappelons-nous les pamphlets acerbes de Luis Vives.

3. Par exemple celles de Fr. Vicente de Búrgos, d'Alfonso de la Torre, de Ruy Sanchez de Arévalo. Cf. notre livre précité, chap. v. Nous y traitons aussi d'un manuscrit anonyme du xve siècle, mi-latin, mi-limousin, que possède à Valence D. Roque Chabás.

4. Bibl. Provincial de Toledo, n° 338.

5. Fol. 20. Gallardo, en son *Ensayo*, n'a pas lu « Muris » cependant très clair.

beaucoup aux flatteurs. Le cinquième est doux et délectable et réjouit les tristes et désespérés. Le sixième est compatissant et lamentable et s'applique à ceux qui pleurent facilement. Le septième est robuste et gai, tout tressautant, et s'accoutume à l'âge de l'adolescence. Le huitième est suave et amoureux et dans la manière des sages et des vieillards... Et de même qu'il y a de la diversité en les tons susdits, de même il advient que quelques hommes se plaisent à chanter un chant d'un ton plutôt que d'un autre. Et nous ne devons pas nous étonner de ce que les oreilles se délectent ainsi en des sons divers. Car le palais aussi aime les mets diversement accommodés. Et les yeux sont réjouis par diverses couleurs. Et l'odorat s'éduque à la douceur des senteurs variées (fol. 17 V°). » Au sujet de la gamme, Estéban écrit (fol. 20) : « Et encore celui-là — que le Saint Paradis ait son âme ! — qui avait nom Raymond de Cacio, lequel après Dieu fit que moi, Fernando Estéban, de rien que j'étais, devinsse quelqu'un selon cet art ; et à chaque *ut* de la main il disait *gamme*. Celui là que je puis dire mon auteur et mon maître ultime et premier. Et maître puis-je nommer ce créateur en cet art [facedor sobre este arte] car il fit très nombreuses choses, en se fondant sur la doctrine des anciens, et n'en diminuant rien [é non menguando nada dello]. De ceci, moi, Fernando Estéban, sacristain de la chapelle de San Clemiente *(sic)* de la très noble et loyale cité de Séville, qui fais et compose ces règles, je donne et donnerai, jusqu'à la fin de mes jours, témoignage de l'œuvre du susdit Raymond de Cacio [à qui Dieu veuille octroyer son pardon], qui fut mon maître, par beaucoup de choses que je lui vis faire, lesquelles il me fit la grâce de me vouloir démontrer; lesquelles choses je ne vis jamais en aucun homme qui sût cet art. Et pour cela je demande à tout homme ou étudiant [ó criado], qui possède ces règles-ci et lira la table, de dire un *Pater noster* et un *Ave maria* pour l'âme du susdit Raymond de Cacio et pour la mienne ; que Dieu récompense qui le fera [que Dios depare quien lo diga por la suya despues desta vida]. »

Nous avons donc avec Estéban, un premier et précieux exemple de ce dualisme bien espagnol : d'une part la fidélité à la tradition, d'autre part la hardiesse romantique et inventive.

Il nous faut attendre jusqu'à l'année 1470 pour trouver une œuvre marquante : c'est le *Verger de musique spirituelle, spéculative et*

active du Bachelier Tapia, de Numance[1]. L'harmonisme profond de l'École apparaît dès le début de l'ouvrage (fol. X) : « Dieu tient le monochorde du monde si bien accordé et placé au point de naturelle perfection qu'il nous fait avec lui la musique dont nous avons besoin. » — Rien n'est plus curieux, d'autre part, que cette opinion (fol. Lij) de l'auteur sur les chanteurs des diverses nations, laquelle nous laisse entendre le caractère spécialement austère et dramatique, suppliant et mystique, de la musique espagnole au xve siècle : « Il ne faut pas toujours chanter d'une seule façon, car si les nation. agissaient ainsi, elles n'auraient pas chacune leur manière propre Or Franquino (*sic*) dit que les Anglais jubilent, les Français chantent, les Italiens ou bêlent comme des chèvres ou aboient comme des chiens, les Allemands hurlent comme des loups et *les Espagnols pleurent parce qu'ils sont amis du Bémol*[2]. » — Le troisième chapitre du *Verger* sur la « musique humaine » est digne de retenir notre attention : « Qu'est-ce qu'unir la subtilité et la sublimité de l'esprit avec la bassesse et la lourdeur [gravedad] de la chair, sinon joindre [ayuntar] des lettres aiguës aux graves pour qu'elles fassent consonance ? Qu'est-ce que la loi qui maintient et conserve si longtemps les quatre éléments dans un corps en paix [en paz] sinon la musique proportionnelle où Dieu les mit ? N'avez-vous pas observé la natuelle amitié [amicicia] de la puissance rationnelle qui est l'esprit avec l'irrationnelle qui est la chair, dans l'homme ? Et, certes, ces deux choses si distinctes ne sont pas liées par quelque lien corporel, mais par une vertu, cause de la proportion dans laquelle Dieu composa les humeurs dans l'homme. Mettre en proportion un esprit si proche de Dieu et un corps qui n'est rien, c'est là une science et un pouvoir qui n'appartiennent qu'à Dieu. De sorte que de deux choses aussi distinctes que l'âme [anima] et le corps, naît, en l'homme, cette musique humaine [Augustin]. De même que Dieu a mis dans l'homme cette musique naturelle, de même l'homme a une inclination et une amitié naturelles envers et avec elle, les semblables désirent et envient leurs semblables, et ils en jouissent : mais avec ceux qui ne le sont pas [con sus desemejantes], ils s'attristent et se

1. *Vergel de música*, etc... *Autor el Bachiller Tapia Numantino... Burgo de Osma por Diego Fernández de Cordova impressor...* (1470). Bibl. Nac. Madrid.

2. On s'explique ainsi pourquoi le pathétique accent des Espagnols était recherché à la chapelle Sixtine.

troublent. On induit clairement de là qu'en entendant des dissonances, on est pris de peine et de tristesse [Cic. de amici. c. 13.], tandis que les suaves chansons et consonances nous donnent la joie parce que nous éprouvons en nous un accord semblable [concordia]. Boèce le Romain prouve ainsi la ressemblance de l'homme avec la musique : nous avons, dit-il, l'expérience de ce que l'état de notre âme et de notre corps est, en certaine façon, composé de proportions par lesquelles l'homme produit des modulations harmoniques. Ne pensez pas que celui qui chante ou qui joue sur un mode joyeux [jocundo y alegre] le fasse pour que la musique lui donne de la gaîté, écrit Papinien, sinon pour que l'allègre harmonie qui existe dans le cœur de celui qui chante ou qui joue la produise en quelque manière : ce dont il se délecte ; et il en est de même [lo mesmo es] du chanteur triste qui cherche des modes proportionnés à sa tristesse afin de l'éveiller. Ceux qui jouent des instruments à cordes ont une règle [aviso] commune : ils ne doivent ni monter trop les aiguës qui pourraient se casser, ni trop baisser les graves qui pourraient ne plus donner de sons. Il faut une grande prudence et une grande habileté pour mettre les instruments en un si juste milieu et en une si juste tonalité que ni la musique ni les cordes ne perdent rien. Combien saint Paul [ad Ro. c. 12.] accordait exactement le monochorde humain, lorsqu'il disait : Que votre service soit conforme à la raison ! Ne détendez pas [no afloxeys] les cordes de la sensualité au point que la musique se perde, et n'étouffez [ni apreteys] pas l'esprit au point qu'il en meure, car on perd autant par excès que par défaut [por carta de más, como por carta de ménos]. Que la sensualité soit donc accordée avec la raison et celle-ci avec Dieu, si vous voulez faire de la bonne musique. Car bien que ce soit de la musique instrumentale, chacun est obligé de suivre la même mesure [llevar el mesmo aviso. — Ysidoro, lib. 3. ethi. c. 18.] puisque l'on fait l'instrumentale avec le secours et l'aide de l'homme ; et il y a des artistes de touche [toque] comme sur la vihuela, la harpe et leurs pareilles, dont la musique est dite artificielle ou rythmique ; et il y en a d'autres qui jouent des instruments à vent [de ayre] comme la flûte, la *dulçayna* et les orgues, dont la musique est dite organique. C'est ainsi que l'ont appelée les philosophes, selon le notable musicien Andrea [lib. 1. c. I. invenci.], et cette musique rythmique et organique peut se dire harmonique, car l'homme la peut atteindre et même

d'humaine la rendre divine, en l'étudiant pour mieux aimer Dieu. »

Comme on le voit, le bachelier Tapia est un philosophe ; c'est aussi un érudit honnête, qui cite ses sources. Il en indique bien d'autres dans l'important chapitre suivant [cap. iiij.] intitulé : La musique humaine en deux manières. L'auteur y déclare qu'il y a « une musique spéculative et théorique, et une autre active et pratique. De ces deux musiques, la seconde répond mieux à notre objet... Il appartient au musicien théorique de mesurer et de peser [selon Placentino] les consonances formées dans les instruments, non pas à l'aide de l'oreille, qui pour cela est impertinente, mais avec l'entendement et la raison, comme firent Plutarque, Boèce, Lefèvre d'Étaple, Glaréan, Goschaldos [*sic*], Tobar, Lux bela [*sic*], Ciruelo et beaucoup d'autres. La musique pratique est un art libéral [Guido] qui administre véritablement les principes du chant. Tous les chanteurs et joueurs libéraux, habiles à composer et à jouer selon l'art, peuvent être dits musiciens pratiques : tels furent saints Grégoire, Augustin, Ambroise, Bernard et d'excellents artistes qui existent aujourd'hui en Espagne et en Italie. Cette musique pratique est aussi en deux manières : le plain-chant et le chant d'orgue. Le plain-chant, selon saint Bernard au début de sa *Musique*, est une règle qui détermine la nature et la forme des chants réguliers ; la nature consistant en la disposition des modes [ou tons], et la forme consistant en la composition des points. Pour la musique mesurable ou d'orgue, le musicien Andrea [lib. 1. cap 1.] dit qu'il y a des quantités variables de signes, et diverses inégalités de figures, lesquelles sont augmentées ou diminuées selon l'exigence du temps ou du mode. L'origine des deux sciences théorique et pratique, suivant Hugues de Saint-Victor [lib. 1. di dacc. c. 6] fut l'homme. Il faut considérer deux choses dans l'homme : une bonne et une mauvaise. L'une est l'homme intérieur, l'esprit, l'habileté, le naturel, et finalement l'entendement par lequel l'homme peut spéculer et contempler les choses célestes, divines et humaines. La mauvaise est le vice et la nécessité. Comme celle-ci n'est pas le naturel, on doit la jeter dehors [lançar fuera] autant que cela est possible à l'homme ; et si l'homme ne peut arriver tout à fait à exiler [desterrar] le mal, au moins il sera bien accordé [templado] en cherchant des remèdes. Nous devons donc agir pour réparer le naturel. Comme l'homme se voyait dans la nécessité, il commença à songer comment il pourrait

apporter remède à son état ; et c'est ainsi que de l'entendement naquit la science théorique ; et par la nécessité il trouva le moyen de régler l'œuvre par l'intelligence, c'est-à-dire la science pratique. Et si le curieux me demandait quelle est la meilleure de ces deux sciences musicales, je répondrais que la théorique a le prix, mais que si l'on apprenait l'une et l'autre science, cela n'en vaudrait que mieux. Cependant, si l'on compare seulement la théorique avec la pratique, la science apparaît certes plus élevée que l'usage que l'on en fait. C'est une plus grande chose, dit Boèce [lib. 1, cap. 34], de savoir agir que d'agir, car le fait tient du corps, et sert à la science et à l'art. La raison, où siège la science, ordonne comme reine et maîtresse, et les mains comme la voix obéissent ainsi que des esclaves. Autant l'esprit surpasse le corps, autant la théorie excède la pratique : car la théorie a pour demeure l'âme, et la pratique a pour demeure le corps. La raison, parce qu'elle est reine dans le royaume des puissances, a besoin du service de tous les membres dans les puissances extérieures où elle commande. Donc, si elle possède la science, elle saura commander avec rectitude ; mais si elle en manque, son œuvre sera boiteuse [no será recta la obra.]. Pour que la raison puisse *spéculer*, elle n'a pas besoin de l'œuvre, car les œuvres de la main n'ont aucune valeur si la raison ne les guide pas. Voulez-vous voir l'excellence de la musique dans la spéculation et sa bassesse dans l'œuvre ? Considérez les noms que nous donnons à chacun de ceux qui exercent la musique sur un instrument, dit Boèce : ils prennent le nom de l'instrument qu'ils jouent. Le joueur d'orgues s'appelle organiste, le joueur de flûte s'appelle *tibicine* [tibicina], parce qu'en latin la flûte est dite *tibia;* et le joueur de *vihuela* ou de harpe s'appelle cithariste, parce que cet instrument a pour nom latin *cithara*. Mais le théoricien emprunte son nom à la science elle-même, c'est-à-dire *musicien*. Et si les praticiens obtiennent le nom de musiciens, c'est avec un diminutif : musiciens d'orgues, musiciens de *vihuela* etc... Et ce que je dis de la musique est propre à tous les arts. »

Après cette page essentielle qui assigne avec tant de hauteur la première place aux musicologues dans la hiérarchie artistique, notre auteur donne une définition de la musique [cap. v, p. xv] qu'il appelle « la science de bien mesurer », en s'appuyant sur les textes d'Ysidore [*sic*], d'Augustin, de Joachim, du Deutéronome et de la

Margarita philosophiæ. Passant ensuite à l'artiste [el hombre músico, cap. VI, p. XVIII], il soutient que seul le théoricien [el scientifico] est digne de ce nom, proclame avec sagesse que les anciens étaient des géants et que les modernes sont des nains « qui pour mieux voir doivent se hisser sur l'épaule des géants », et termine en confessant « qu'en Espagne il y a une infinité de gens qui chantent, beaucoup de bons chanteurs, et peu de musiciens ».

Au chapitre VIIe [p. XX], Tapia traite de l'*accent* musical. Il cite les conclusions du dernier Concile de Tolède ; il s'élève contre les prêtres qui savent si mal prononcer que la foule abandonne peu à peu les églises ; et il demande des châtiments sévères et même l'expulsion des jeunes prêtres dévergondés qui courent les rues au lieu d'apprendre à chanter les louanges de Dieu. Car c'est pour l'homme une obligation divine que de savoir chanter [cap. VIII, p. XXI], outre que l'on retire de cet art un profit à la fois spirituel, corporel et matériel [cap. IX, p. XXIII] comme l'ont établi Fabro Estapulense [*sic*], Boèce, Cicéron, Philespho [*sic*], Sénèque, Quintilien, Diogène Laërce, Pythagore, Macrobe, Avicenne, Galien, l'Écriture, saint Ysidore et Basile. — Et si l'on veut savoir comment la musique nous apprend à servir Dieu [cap. X, p. XXVII], Tapia répond que « si l'on en croit saint Séverin [li. c. 1] la musique est en effet d'un grand secours pour cette fin. Les autres mathématiques consistent seulement, dit-il, en la spéculation, et malgré qu'on les possède très à fond, elles ne sont nullement profitables pour le ciel. Mais la musique est non seulement bonne pour l'entendement en tant que science spéculative, mais encore profitable pour les mœurs et la vertu, car d'après la phrase d'Aristote [loor de la mus. tho. 22, q. 168] : *la musique n'est pas une pure mathématique*. Il n'existe pas de chose plus amie de la nature [naturaleza] ni plus digne d'envie, plus désirable que la musique... Par l'harmonie musicale, écrit Alpharabio [*sic*], on obtient la grâce de la contemplation [1]... Tous les espaces des temps dans les choses qui naissent et meurent, ne sont que les syllabes et les points [punctos] dont se forme un chant merveilleux, par la connaissance duquel nous parviendrons [vernemos] à contempler la sagesse [sabiduría] de Dieu. »

Tapia exprime ensuite l'allégresse spirituelle que l'homme ressent

1. Mysticisme musical d'origine arabe.

par la musique [cap. xi, p. xxxi], et dans son dernier chapitre vraiment important [cap. xii, p. xxxiii] insiste sur le respect que l'on doit avoir pour la musique, ainsi que sur l'application qu'on y doit apporter [del respecto y acatamiento que á la música se debe tener].

Un traité de musique, manuscrit et anonyme existe à la bibliothèque de l'Escurial [iij. C. 23] sous la date de 1480 à Séville, et développe les plus hauts problèmes musicaux au double point de vue historique et philosophique. Au premier chapitre, l'auteur traite des « inventeurs » de l'art, et cite Pythagore, Boèce, Guido d'Arezzo et Jean de Muris, Goschald, Philippe de Vitry, Macrobe, saint Grégoire et saint Ambroise. Il lui semble impossible que l'on dépasse jamais l'habileté de main des Néerlandais ; et il achève sa compilation au moyen de quatorze chapitres assez peu originaux.

Nous nous bornons à mentionner un autre manuscrit sévillan, daté de 1492, et qui se trouve à la Bibliothèque Provinciale de Tolède[1] sous le titre de : *Incipiunt octi toni artis musicæ ;* et nous arrivons à la célèbre *Lux Bella* de Domingo Marcos Durán[2]. Les maîtres auxquels Durán a recours sont : Guido d'Arezzo, Grégoire, Arnauld, Mirolus, Ph. de Vitry, Boèce, Goschald, Franco de Cologne, Aristote, Isidore, Marquet, Michal de Castellanis et Gafori. — Le chapitre *De qualitate tonorum* reproduit les idées courantes : « Primus tonus dicit mobilis, alacer et habilis. Secundus narrativus, gravis et flebilis. Tertius severus et incitabilis, fractos habens saltus. Quartus blandus et garrulus. Quintus modestus delectabilis. Sextus pius et lacrimabilis. Septimus lacivus, jocundus cum vehementi impetu. Octavus suavis et morosus. » Et voici le schème des divisions et hiérarchies musicales :

DIVISIO MUSICE

Arist. Boet. Isid.	musica { mundana, humana, instrument.	diaphonia-euphonia vocal-instrumental mensurable-imensurable	generos { enarmonico, chromatico, dyatonico	
Ioh. Microl. Durandus.	propiedades { ♮º, nª, ?º	sonido { rezio, moderado, blando	letras { sobreagudas, agudas, graves	posicion { alta, mediana, baxa

1. 3ª, 2. 4.

2. Séville, 1492. — Bib. Nac. Madrid. I. 2185.

Mais plus encore que la *Lux Bella*, le *Commentaire sur la Lux bella* écrit en 1498 par le même auteur [1] — qui se révèle admirable écrivain de la langue castillane ainsi que profond érudit — attire notre attention. La *Dédicace* de cet ouvrage remarquable [2] nous apprend que Durán étudia les arts libéraux et la philosophie à l'Université de Salamanque. Elle est suivie d'une véritable dissertation sur la musique, qui est un modèle d'exposition théorique sous une forme élégante et presque classique : « Comme la vie humaine est brève, et l'art de musique long et de grande spéculation, car il contient en soi la pratique et la théorie ; comme il est constitué pour servir et louer Notre-Seigneur ; comme dans les sciences pratiques il n'en est aucune qui ne dirige le cœur humain vers la charité et la contemplation, autant que la musique ; comme elle est une science divine et humaine qui embrase et provoque les cœurs à l'amour de Dieu ; comme sans elle on ne peut — en désirant avec zèle le service de Dieu — célèbrer les offices avec la solennité et la perfection dues ; comme enfin il est désirable que toutes confusions, discordes et erreurs cessent sur ce point parmi les gens d'église ; j'ai tenu à leur épargner le temps qu'ils mettaient à étudier les moyens de procéder dans la pratique, en déclarant en un style bref et précis, par les causes et les principes vrais [dans la théorie comme dans la pratique], ce que j'ai compilé dans les Éléments de plain-chant intitulés *Lumière Belle*. Et le nom semble consonant avec l'effet *que quasi lucet inter alias artes huius facultatis*. Car de même que les choses se manifestent à nous par le moyen de la lumière, ainsi par l'art se manifestent et se dévoilent à nous les ambiguïtés comme aussi disparaissent les erreurs du chant. Et je continuerai en la divisant en trois catégories : car la parfaite perfection consiste en ce nombre, selon Virgile [et numero deus impare gaudet]. La musique, en effet, a trois excellences sur les facultés humaines. La première est que Notre-Seigneur grâce à elle est servi, apaisé, encensé et loué, comme il apparaît dans les psaumes suivants : *Laudate dominum de celis* [*sic*]. *Cantate domino canticum novum. Cantemus domino gloriose. Jubilate deo omnis terra,* ainsi qu'en d'autres textes fort nombreux. || *Item Ysaye.* vj. *tibi cherubin et seraphin*

1. Salamanca. Bibl. Nac. Madrid. I. 2185.

2. « Endereçada al muy virtuoso cavallero magnífico señor D. Alfonso de Fonseca. »

incessabili voce proclamant. Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Et dans la Nativité de Notre Sauveur, on chantait : *Gloria in excelsis deo.* Et dans le premier des rhéteurs, on voit que ces trois sciences — rhétorique, logique et musique — *naturaliter nobis insunt.* Et Boèce en son premier Livre : *musicam nobis ita naturaliter esse insertam insitam et coniuctam quod nullus sine ea esse nequat. ex quo infert quod nemo sine musica vivere potest.* || *Item Plato ait. nullam disciplinam esse perfectam sine musica.* || *Salomon*, dans le second des Cantiques, quand il dit à la fille de Pharaon, roi d'Égypte. *Sonet vox tua in auribus meis.* || La seconde [excellence est] que *musicam esse cibus anime quod letificat eam refociliando cor et omnia membra*, car le chant est le délice des anges, l'hymne des Saints, et par suite les ecclésiastiques surtout le doivent savoir avec grande affection et diligence, car, en soi, il semble une chose divine et spirituelle, et fait que les personnes dévotes, attentives et contemplatives, persévèrent dans les offices divins, en louant le Seigneur comme on le lit de David, d'Orphée, de Tubal Cayn [*sic*], fils de Lamech, et de beaucoup d'autres. Car les humains n'inventent rien de plus agréable à Dieu que la louange musicale : comme dans le premier des Paralipom. ch. vj. *isti sunt quos constituit david super Cantores domus domini.* Et par la musique se manifeste l'allégresse du cœur bénissant et glorifiant Notre-Seigneur *ut habent numeri* xxj. ca. *tunc cecinit israel carmen istud.* Et dans le premier des Rois : xxix. ca. *nomine iste esse david cui cantabant in choris.* La musique est douée d'une telle vertu qu'elle provoque dans le cœur un esprit prophétique qui fait pronostiquer l'avenir comme dans le iiij. des Rois. ch. iij. parlant d'Élisée. *nunc autem adducite mihi saltem cumque caneret saltes facta est super eum manus domini.* La troisième excellence de la musique est de mettre en fuite les esprits malins. ut. j. regum. ch. xvj. *in fine. Quandocumque spiritus malus arripiebat Saulem tollebat david citharam et percutiebat manu sua et refociliabat Saul et melius se habebat recedebat enim ab eo spiritus malus.* C'est ainsi que nous voyons par expérience que s'il y a une tempête de tonnerre, d'éclairs, de tourbillons et de grêle, avec le son de la cloche tout cesse, et le nuage s'épanche ; car les mauvais esprits fuient avec grande tristesse et douleur toute harmonie spirituelle : ce qui plaît à Dieu ennuie le diable... Et comme on l'a déjà dit : avec la musique spi-

rituelle on apaise et on loue Notre-Seigneur, et le mal esprit en reçoit grande douleur et tristesse, et la fuit... car son office est d'inspirer des pensées vaines, tristes, désespérées ; d'être l'occasion de maint vice et péché : toutes choses que la musique éloigne. Et elle excite aussi les belliqueux dans les batailles, *ut in* ij. *paralipom.* où les fils de Juda [*sic*] chantaient ce cantique : *Confitemini domino quum in eternum misericordia ejus :* après quoi ils vainquirent leurs ennemis. Au ij. des Rois. xviij. chap. *cecinit autem Joab bucina et retinuit populum ut persequeret fugientem israelem.* La musique profane inutile est celle qui en tout nuit et offense. Elle incline les cœurs à de mauvais désirs, rend les hommes égarés, libidineux, insensés, désaccordés et plongés profondément dans le vice. L'histoire scholastique nous dit que la musique réjouissait davantage un être joyeux, mais attristait davantage un être triste. *que aures mulcet. mentem erigit, prœliatores ad bellum incitat. lapsos et dissipatos revocat. viatores confortat. iracundos mitigat. tristes et anxios letificat et aliquando plus turbat. jocundos delectat. discordes pacificat, vanas cogitationes elicit. freneticos temperat eosque ad amena provocat.* comme tu le verras au chapitre des qualités tonales. Je procéderai ainsi en rectifiant et en déclarant le plain-chant, en me conformant à la position de saint Grégoire, laquelle [gratiâ inspirante divinâ ipse adeptus] doctrine a été suivie par tous et doit être acceptée et connue de tous... »

Durán se montre encore l'humble disciple de Saint-Grégoire lorsqu'il traite du symbolisme des nombres, en particulier du nombre 7 « très agréable à Dieu : *muy aplazible á Dios* », ou lorsqu'il prétend que tout l'art musical est contenu dans la main : *porque toda asi theorica como pratica se contiene en la mano*, enfin lorsqu'il approfondit les rapports du texte et de la musique : *Siguese la qualidad s. la sentencia de la letra de cada tono aplicada y conparada a qualquier conplexion humana :* « Il te faut savoir que le mot qualité est pris pour la sentence du texte [letra] et la conformité du chant avec lui. Car en chaque ton doivent être d'accord la composition et la mélodie du chant avec la sentence du texte. Nous appelons tout cela : substance, complexion, quantité, ou qualité du ton. || Le texte du premier ton signifie mouvement avec allégresse et disposition très habile à tout effet et délice. Ce ton apaise et s'accorde avec les allègres de bonne complexion et condition, libéraux et dis-

posés pour toute chose, qui sont tout clairs de vérité, de très décente conversation et agréables à tous, ne disant jamais rien qui puisse causer de l'ennui ou du dommage, qui éloignent la zizanie [zizania] et la discorde, et mettent la concorde et la paix, et donnent de la joie partout où ils se trouvent, qui aiment le service de Notre-Seigneur et recherchent la véritable pénitence, qui sont fidèles à leur parole et qui font les choses comme ils l'ont dit, sans aucune malice ou envie. Ils sont en tout utiles et concertés [*sic*] ; ils ont des qualités brillantes et de l'esprit en leurs paroles comme en leurs gestes. *Sunt laudebilis vie et honeste conversacionis.* || Le texte du ij ton est expressif [recontadiz y estorial] d'un dire doux, mielleux, provoquant à la dévotion et aux pleurs avec des étonnements spontanés et des raisons accablantes [manzillosas]. Ce ton apaise et s'accorde avec les tristes, les anxieux, les angoissés, les humbles et postulants courbés sous les fautes qui voudraient toujours causer de la crainte pour profiter de cette pression sur les gens. Ils vont repliés sur eux-mêmes en soupirant, hypocrites parleurs qui ont pour office de parler et de penser que l'on dira que où qu'ils aillent ils parlent toujours et méditent en eux-mêmes. || Le texte du iij ton signifie cruauté passionnelle. Dans leur façon de penser, leurs propositions sont soudaines, inopinées, hors de propos ; ils commencent des phrases et ne les achèvent point ; en chantant ils font des sauts rompus comme *mi*, *sol*, *fa*, *fa* ; *mi*, *fa*, *sol*, *fa* ; *mi*, *re*, *fa*. Ce ton convient aux hommes en courroux, insensés, crimineux [criminosos], accélérés [*sic*], fous, superbes, susceptibles, s'échauffant subitement avec une vive impétuosité, et dès qu'ils ont un ennui s'exaltent [son las punnadas en la mano] en dires et en actions, mais dès que leur courroux est passé on en fait ce qu'on en veut par la douceur, car par la violence on n'obtient rien d'eux ; ils sont malicieux, ingénieux et subtils, et saisissent vite les choses : c'est à eux que convient l'aphorisme vulgaire : le bien vainquit le mal par le bien [el bien venció al mal por bien]. — || La lettre du iiij ton est flatteuse, douce et trompeuse. Il semble que d'un bout elle loue, et par l'autre elle mord et murmure. Ce ton se compare avec les médisants, détracteurs, lâches, qui tirent la pierre et cachent la main ; flatteurs, tendeurs de pièges, chicaneurs, trompeurs en tout. Ils disent le contraire de ce qu'ils pensent. Ce sont des félons, des pusillanimes. Ils ne font le mal que traîtreusement ; et avec leur dou-

ceur et dire sophistique ils trompent tout le monde. Caton a dit à leur sujet : *Sermones blandos blesosque vitare memento. Cum te aliquis laudat index tuus esse memento.* || Le texte du v ton signifie modération très délicieuse. Aussi est-il modéré, tempéré, délicieux, paisible en sa mélodie. Ce ton convient à ceux qui continuellement sont allègres, de bonne santé, agiles, polis, parleurs, trouveurs, chanteurs, moqueurs, dissimulateurs, superbes, recherchés, maniérés [peynadicos], présomptueux : tous leurs actes ne sont que paroles qui, en fin de compte, n'aboutissent à rien. Écoutez-les mais ne les touchez pas [que parecen auedme y no me tangades]. || La lettre du vj ton signifie pitié avec pleurs, comme sont les plaintes qui sont pitoyables, douloureuses, et provoquent aux larmes les assistants. || Ce ton convient à ceux en qui rarement ou jamais ne règne le plaisir, qui se défont en envie superflue, et de la rage et du courroux qu'ils ont du bien qui échoit à leur prochain, se consument et se meurent lentement. A ceux-là convient le dire : *Spiritus tristicie exsiccat ossa.* Ils sont bilieux, amers, incapables d'effort, pusillanimes, se rongeant et se pourrissant en eux-mêmes peu à peu. || La lettre du vij ton est d'une expression vigoureuse avec passion, désirante, suppliante. Elle a dans le chant quelques sauts égarés. Ce ton convient aux jouvenceaux qui d'ordinaire sont valeureux et téméraires, de grande hardiesse et audace, courageux, belliqueux, guerriers, ingénieux, magnanimes, très heureux. Car *audaces fortuna iuvat timidosque repellit.* Ils démontrent avoir bon cœur dans la bonne fortune [difortunio] comme dans la mauvaise [eufortunio]. Ils mettent grande diligence et grand cœur à agir. Ils sont francs, prodigues, dépensant plus qu'ils n'ont. Leur vie consiste à donner en animant et protégeant tout le monde, et c'est là leur bonheur, car *beatius est dare quam recipere.* || Le viij ton, dans la lettre comme dans le chant est suave, spacieux, reposé, calme et rêveur [vagaroso]. Il se compare aux hommes calmes, sereins, à qui, semble-t-il, importe peu ce qui arrive. Ils sont de bon conseil et prudents, aggravent beaucoup les choses, parlent rarement, sont prévoyants et sagaces pour gouverner et régir n'importe quelle république. Ils sont les directeurs et les maîtres des autres. A cause d'eux l'on dit : moult vaut un sage dans un village [un bueno en un pueblo]. Ils sont de bonnes mœurs et éducation, de recte concience ; craignant Dieu ; vivent toujours avec de bons et

purs désirs. Ils sont conciliants, de bonne foi et pleins de loyauté. »

Durán divise la musique, d'après Pythagore et Boèce, en *mondaine*, *humaine, instrumentale*. Mais il cite aussi bien Isidore, qui ne considère que la diaphonie et l'euphonie ; Avicenne, qui traite de musique dissonante et consonante ; Jean de Muris et le maître Durandus de Paris, qui s'occupent de musique mesurable et non mesurable ; Vincence, Guido, Microlus, Ph. de Vitry, qui voient seulement les deux caractères vocal et instrumental de l'art. Avec un sérieux absolu, Durán écrit « que la musique, imitant la Très Sainte Trinité, consiste dans le nombre ternaire ». Il donne des règles admirables pour *ordonner le texte* : « *Item* chaque diphtongue. Une seule syllabe ne doit pas avoir plus d'un point où elle se prononce, malgré qu'elle en ait beaucoup d'autres dans le neume. Une diphtongue c'est quand [*sic*] deux lettres voyelles sont réunies et attribuent la syllabe, quant à la prononciation, principalement à la première lettre voyelle, selon que tu verras dans la pratique des chants grégoriens, chose que saint Grégoire observa minutieusement par ordre et art, afin que tous s'accordassent à chanter d'accord, uniformément, d'une même façon : car éclairé et instruit par l'Esprit Saint *iussu et intuitu nostri creatoris,* il constitua cet art manuel de musique, lequel est digne de nom si haut et excellent. Sauf l'Ecriture Sainte [excepto la sacra pagina] en effet, la musique, parmi les autres facultés est l'*ars artium, scientia scientiarum*, car *nec ratiocinatio locutionis nec vociferatio vocis nec sonus ex colisione corporum solidorum fieri potest nisi ea mediante*. Partant les pointeurs [puntantes] et autres chanteurs devraient moult chercher à être très avertis, doctes et instruits en l'art d'ordonner la lettre avec le point. Car en ne le sachant point, il y a beaucoup d'erreurs dans les chants ecclésiastiques où se trouve corrompu l'art de pointer et chanter. Et si avec diligence on étudie ce traité que je déduis de la doctrine de saint Grégoire : on pointera sans erreur, et ce qui serait fautif on saura l'amender. || *Item* dans les « alphas » on avait cette coutume en chantant, etc..., etc... »

Ainsi Durán s'avère le précurseur des théologiens du Concile de Trente, en s'appuyant simplement sur la doctrine grégorienne ; et il prêche la guerre contre la corruption des chants ecclésiastiques. — Enfin sa *déclaration de la roue* symbolique est une vaste synthèse

qui révèle l'extraordinaire culture de l'auteur : « Cette figure sphérique ou parfaite circulaire, dit-il, contient en soi la figure première qui est de plain-chant et la .ij. qui est des conjointes [coniunctas]. Et joignant les voix de l'une avec celles de l'autre, nous trouvons en chaque lettre ou signe toutes ces six voix déductionnelles : *ut, re, mi, fa, sol, la,* et ainsi déduites nous faisons en chaque signe .xviij. changements [mutanças], ne sortant pas de cet ordre, c'est-à-dire que nous fassions du *la : la-sol, la-mi, la-re ;* du *sol : sol-fa, sol-re, sol-ut;* du *fa : fa-ut;* du *mi : mi-re;* du *re : re-ut.* || Selon saint Grégoire, tu dois savoir que le Souverain pontife saint Grégoire fut le premier qui chanta par art, qu'il composa et établit ; car l'art de musique lui fut révélé et infus par l'Esprit Saint, et lui, ainsi instruit en cet art, commença à l'ordonner et le fonda sur ces .vij. lettres. g. a. b. c. d. e. f. Et ainsi la théorique qui est la spéculation, intellection [*sic*] et contemplation de la musique par ses règles, documents et préceptes : comme la pratique, qui est savoir chanter effectivement les chants ecclésiastiques qu'il composa, qui sont principalement ceux de l'office et dominical sanctoral, office des défunts, de Notre-Dame ; les V histoires et d'autres nombreuses cantilènes. || Le [*sic*] Guide, moine de Saint-Bernard, suivant saint Grégoire, sur les lettres mit ces voix : *ut, re, mi, fa, sol, la,* de par l'ordre que nous avons aujourd'hui, en se conformant à la position et doctrine de Boèce et d'autres hommes avertis et experts en cette faculté, aussi bien en théorique qu'en pratique. Et les modernes, voyant cet art se conformer à l'intellect humain par l'expérience et la raison, satisfaire et contenter la puissance auditive, l'approuvèrent. C'est ainsi que Augustin, Paul, Ysidore, Ygnace, Ambroise, Microlus, Arnault dalpes [*sic*], Franchino, Gaforo, Marcheto, Petrus de Venecis, Michael de Castellanis, Goscaldus, Joannes de Muris, Catholicon de Musica, les Conciles, Aristote en ses problèmes et autres parties de physique naturelle et morale, Durand de Paris, Ioannes de londones (*sic*), magister Francon de Cologne, magister Vincencius, lucidarius, magister Petrus de Osma, bartolomé de pareja, albertus de rosa, mosen philippo de Vitriaco (*sic*), guillermus de Mascadio, egidius de Morino, et beaucoup d'autres, écrivirent fort bien. Nous devons leur donner foi, et si nous comptions depuis Tubal Cayn (*sic*) fils de Lamech, tous les physiciens, mathématiciens et médecins qui de cette faculté écrivirent, on irait jusqu'à l'infini [processus in

infinitum]. La cause finale et l'intention qu'ils eurent en écrivant fut que Notre-Seigneur soit mieux servi et loué, et que ceux qui célèbrent les offices ecclésiastiques sussent ce qu'ils devaient faire et pourquoi, et ne procédassent par ignorance des choses, d'autant plus qu'ils y sont obligés par la raison et le précepte de notre saint père saint Grégoire, qui des iiij. choses qu'il ordonna qu'ils sussent, considéra comme principale la musique. || *Item* le compte des déductions de plain-chant est marqué hors la roue : et les conjointes entre la .j. ligne et la .ij. ainsi qu'en la lettre qui est sous les voix, commence la déduction de la conjointe. exemple. la première conjointe qui est en cfaut a l'*ut* en are. la .ij. en bmi. la .iij. en dsolre. la .iiij. en elami. et sic. de alijs. || *Item* les conjointes ont pour sujet principal ces voix : *mi-fa ;* et pour secondaire ces lettres abdc, et ainsi qu'il est déclaré plus haut nous nommons retropolex le affut suraigu au-dessous d'*ut,* parce qu'il est sur le pouce dont le nom est polex ; et nous appelons retromedius ela mi suraigu : *retro,* parce qu'il est en la partie postérieure de la main ; et *medius* parce qu'il est sur le doigt du milieu de la main. Et ainsi la musique réelle consiste en IX déductions de plain-chant, aussi bien en la théorique qu'en la pratique; et la feinte et accidentelle consiste en xij conjointes, fondées et constituées en vij lettres et vj voix et xxj déductions pour toutes celles de plain-chant et conjointes ; et V disjointes, et .xviij changements [mutanças] et xviij tons, et deux demi-tons majeur et mineur, et xiij espèces, et iij genres très généraux : et iij subalternes, et iij propriétés, et iij clefs générales : et iij spéciales, et iij mouvements du son, à savoir : ascendant, descendant et unisson ; et iij figures de point, soit *alphados,* rompus et divisés en deux demi-tons [y semitonados] ou triangulaires ; et iij différences musicales, à savoir : voix, son, nombre. La voix se rapporte au plain-chant, le son au plain-chant et au contrepoint, le nombre au contrepoint et au chant d'orgue avec ses proportions qui sont cause des consonances. || Et en mélodie, consonance et harmonie || . Et *quare ab humanis inventionibus nil videt esse perfectum,* et comme il n'y a ni édifice ni écriture qui ne reçoive amendement : en dehors de toute superbe et jactance, connaissant mes défauts avec humble révérence : je me soumets à la correction des experts en cette faculté et je les supplie de corriger mes défauts et de relever mes erreurs. Et de ce que j'ai compilé de par

mon investigation d'un peu nouveau et inventé, je rends moult grâces à Notre-Seigneur en l'honneur et à la louange de qui tout ceci put être mis en ordre : Lequel *vivit et regnat per cuncta sæculorum sæcula. Amen* [1]. »

L'*Introduction de plain-chant* du Bachelier Alonso Spañon [2] est, avec ses douze chapitres, une brève compilation sans autre intérêt que celui d'insister sur les tons convenant soit aux psaumes et aux cantiques, soit aux évangiles et aux épîtres, soit enfin aux leçons, aux prophéties et aux oraisons. — Plus curieux nous paraissent les *Commentaires* écrits en latin, en 1495, par Guillaume Despuig [3]. Le chapitre v : *de musico quid sit* est presque une copie de Boèce ; mais le chapitre vii : *de triplici musica* [4], bien que basé sur la Morale d'Aristote et l'Arithmétique de Boèce, est déjà plus original. Au Livre III, Podio [Despuig] traite de la « quantité, de la division, et du nombre des sciences mathématiques » ; le *quadrivium* lui semble supérieur au *trivium*, et la musique [armonia] *tertium in ordine obtinere locum praeclarum est*, suivant la démonstration de Pythagore. C'est encore ce philosophe qu'invoque Despuig lorsqu'il passe à la « dignité du nombre ternaire » ; et ce symbolisme inspire au Livre IV le *de septem modis cantandi*, et le *de modorum musicorum effectibus*, où Aristote et Boèce sont exclusivement cités.

L'année suivante, apparaissait à Venise la célèbre *Practica Musica* de Franchinus Gaforus [5], dont l'influence devait se faire sentir même en la libre Espagne. Nous nous devions de nommer cet ouvrage, ne serait-ce que parce qu'il explique la publication tardive des *Avis sur l'art de chanter* de Gómez de Herrera (1580) dont nous nous occupons plus loin. Il y a tout un programme de rénovation dans le chapitre xv du III[e] livre de Gaforus : *Quomodo se regere debet cantor dum cantat*. Cependant, le ton général de l'ouvrage est purement scientifique, et bien éloigné de la tendance au symbolisme que nous observons dans les traités espagnols.

Il est regrettable que l'on ait perdu le *De Musica Instrumentali*

1. « Esta obra fue empremida en Salamanca. a. xvij de Junio, del año de nro señor : de mill et quatro cientos y nouenta y ocho años. »

2. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

3. Bibl. Nat. Madrid. I. 1564.

4. « Scilicet mundana, humana et instrumentali. »

5. Bibl. Nat. Madrid. I. 1327.

composé en 1497, à Barcelone, par Fernando del Castillo [1]. — Aucun ouvrage ne nous a été conservé dès lors jusqu'aux premières années du XVI[e] siècle, jusqu'au *Portus musice* publié à Salamanque par Diego del Puerto, en 1504 [2]. L'auteur publie son texte en latin avec des notes en espagnol, « pour le rendre plus clair à tous, aussi bien vulgaires que latins [3]. » Cependant, l'on peut se demander si l'auteur, simple « cantor » n'a pas trouvé pour son *Art*, par trop élémentaire, le dédain ou le courroux d'un théoricien authentique, comme Bizcargui rencontrera Espinosa. A la fin de son livre, toute la philosophie pythagoricienne se simplifie en de petits paragraphes qui portent le titre d'*Arte Manual*, et qui sont autant de recettes pratiques pour tirer de la musique des observations matérielles : « Pour tirer le nombre doré… Pour tirer la lettre dominicale… Pour trouver les fêtes mobiles… Pour tirer la lune… Pour savoir à quelle lettre et jour commence le mois… Des quatre saisons… etc… »

Nous ne possédons plus le traité de plain-chant composé par le maître de chapelle de Zamora et docteur de Salamanque : Alonso del Castillo ; lequel traité, publié, dans la cité du Tormes en 1504, devait être d'une érudition élégante. — En revanche, on peut voir encore la *Lux Videntis* de Bartolomé de Molina [4] ou le *Livre de musique pātique* de Mosen Francisco Tovar [5]. Mais aucun de ces deux ouvrages n'eut le retentissement de l'*Art de plain-chant, de contrepoint et de chant d'orgue*, qui parut avec la signature de Gonzalo Martinez de Bizcargui en « la noble et loyale cité » de Burgos, le 3 avril 1511 [6].

Nous n'avons pas à entrer ici dans le détail de la querelle fameuse de Bizcargui et d'Espinosa, querelle que nous pourrions appeler des « théoriciens contre les praticiens », et que nous exposons ailleurs [7]. Dès maintenant, disons que la critique d'Espinosa nous semble vrai-

1. Cité par Riaño, *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. London, B. Quaritch, 1887.

2. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

3. « para que fuese nota y clara á todos así vulgares como latinos. »

4. Valladolid, 1506.

5. Barcelone, 1510.

6. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

7. Cf. notre livre précité, chapitre V, où nous la comparons à celles de Ramos de Pareja avec Nicolas Burtius, et de Vicente Lusitano avec Nicolas Vicentino.

ment excessive. Le livre de Bizcargui est une « déclaration » particulièrement claire. On devine à travers les descriptions précises un homme du métier, qui ne redoute pas les leçons de verbeux ou compliqués musicologues, et qui considère avoir le droit, après tant de pratique, de dire lui aussi son mot sur l'art auquel il consacra sa vie. Bizcargui termine son ouvrage par un fier manifeste : « Quelques naturels, écrit-il, parlant plutôt par caprice que par raison, dressent des objections contre ce bref traité, en soutenant qu'il est très obscur : et d'autres choses encore qui leur font grand plaisir. La vérité est que pareille répréhension ne condamne que ceux qui n'entendent pas mon livre. Nul ne peut être maître sans être d'abord disciple. Or ce traité est ordonné par la pure théorie, et appuyé sur la longue expérience : et par ainsi aucun auteur excellent ne pourra mal parler de ce qui est excellent. Que si quelques-uns, avec la haute suffisance qui les caractérise, désirent me contredire sur un point comme il est coutume parmi les théoriciens : eh bien, nous aurons grand plaisir à leur rendre raison. »

Dans sa dédicace, Bizcargui, qui est un homme cultivé, cite saint Grégoire, Boèce, Jacques le Mineur, Aristoxène, Guido, Macrobe, Isidore, Pythagore, Ptolémée, Johannes de Muris, saint Paul, Platon, Despuig, etc... — Parmi ses 19 chapitres, il faut relever la « règle pour savoir quand l'on doit chanter par bémol (IV), l'exemple par la mathématique (VII) inspiré de Pythagore et de Boèce, et qui nous fait toucher du doigt, grâce à une figure lumineuse, la disposition interne du diapason, ses divisions et ses subdivisions[1]. Après le VIII[e] chapitre sur Guillaume Despuig [Guillermo de Podio], Bizcargui développe le tableau ci-dessus indiqué, en un long chapitre intitulé *de minoribus semitonii intervallis*. Le XVII[e] chapitre sur les modes, le XIX[e] sur les proportions sont des modèles de dissertation nette et limpide ; et la définition des « mutanças » ne peut être plus convaincante : ce sont « la réunion et la division de deux voix égales, faites quelquefois en montant et quelquefois en descendant[2] ».

Et nous arrivons maintenant à l'un des grands savants du XVI[e] siècle, à Petrus Ciruelus, le mathématicien dont l'ouvrage :

1. Voir cette figure en notre livre précité : *Loc. cit.*

2. « Mutança es ayuntamiento et departimiento de dos bozes yguales : hazese unas veces por subir : y otras por descender. »

Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium [1], fit autorité dans l'Europe entière. Ce traité de Musique est une reproduction intégrale des *Éléments* de Lefèvre d'Etaples. Le Prologue est un exposé judicieux des doctrines de Boèce comparées à la pratique musicale. Dans cette partie originale, Ciruelus établit le caractère mathématique de la musique, cite Aristote, et insiste sur les proportions d'où se déduit l'art tout entier; enfin il explique les raisons qui l'ont déterminé à reproduire les *Éléments* de Lefèvre : « Ad delucidationem theorice Musice [quam divus Severinus Boetius compendiose ex antiquioribus auctoribus recollegit modo quodam introductorio] videtur in primis querendum an theorica ista Philosophorum concordet practice communium musicorum voce aut instrumentis constantium. Procujus solutione sine argumentis est advertendum primo : q. musica scientia cum sit mixta mathematica subalternatur scientiæ naturali pro ea parte qua agitur de audibili et de auditu in secundo libro de anima et in libello de Sensu et sensato : sicut etiam perspectiva subalternatur eidem Phisice in quantum agit in eisdem locis de visibili et visu : licet utraque earum imaginationibus mathematicis res naturales pertractet : et eas demostrare conetur nam sicut perspectiva perpuncta lineas et superficies de irradiatione lucis et coloris disputabat : ideoque dicebatur subalternata Geometrie : simili modo etiam musica de sonis et vocibus agens eas pertractat rationibus numera lib. 9 : hoc est ac si voces essent unitates et numeri pares aut impares : et easdem proportiones aut proportionalitates que numeris conveniunt : ista in vocibus et sonis imaginatur. Unde non immerito musica dicitur etiam subalternata arithmetice. Ad hoc propositum quidam exponere volunt et satis bene auctoritatem Aristotelis in cathegoriis capitulo de quantitate ubi ait : est autem quantitas discreta ut numerus et oratio : quia ut aiunt per illa verba noluit dicere que essent species quantitatis discrete de per se an illud predicamentum pertinentes : sed potius voluit distinguere duas scientias que sunt de quantitate discreta alteram pure mathematicam. s. arithmeticam quam denotat per numerum. et alteram mixtam ex Phisica et Mathematica. s. musicam quam designat per orationem : non qualemcumque; sed vocalem que est obiectum audibile. unde et ibi mentionem facit de sillaba brevi et

1. Alcalá, 1516.

longa. Similiter intelligendam censent litteram Aristotelis sequentem de quantitate continua ubi per linea superficiem et corpus insinuat geometriam que est pure mathematica : per locum autem et tempus designat perspectivam et astrologiam que sunt mathematice mixte de quantitate continua. Secundo est advertendum q. sicut Musica supponit ex arithmetica regulas numerorum et proportionum : que sunt principia aut conclusiones arithmetice : sic etiam supponit ex Phisica seu naturali scientia sonum et vocem esse propria obiecta auditus. Nec pertinet ad musicum disputare que res sit sonus aut vox audibilis utrum. s. res permanens aut successiva : vel utrum sit substantia aeris vel aliqua qualitas aerem informans et causata in eo ex collisione duorum corporum, etc... Quia hoc phisici est inquirere vel potius methaphisici. Scimus enim super hac questione magnas esse et graves philosophorum altercationes. nam qui peritiores et subtiliores reputantur apud eos negant omnes res successivas in mundo. unde et consequenter negare habent sonum aut vocem esse qualitatem talem qualem antiquiores ponebant. s. successivam et nullo modo in aere permanentem sed raptim transeuntem. Isti vero potius sonum et vocem dicunt esse ipsum aerem ab aliis corporibus percussum aut inter ea constrictum et divisum : sed de his alias operiosus. Nunc autem satis sit nobis q. musica nostra ad omnes illas philosophorum diversitates communis et indifferens est : dum modo generaliter et confuse detur sibi a philosopho sonum esse obiectum audibile : quicquid illud sit : et sive per se sive per accidens ab auditu percipiatur. et in hac scientia sicut in perspectiva et astrologia omnia vocabula propria sunt mixte cognotantia adduntq. significationem Phisicalem super terminos arithmeticos. ut diapason super duplam proportionem. Diatesaron super sesqui tertiam Diapente super sesqui alteram, et sic de aliis. Cognotant enim tales proportiones esse res audibiles. Tertio est advertendum q. musici vel cantores pratici vix aut raro utuntur supra dictis terminis musice speculative scientie : sed ad faciliorem intelligentiam finxerunt sibi quedam vocabula sui cantus puncta denotantia que sunt : *ut. re. mi. fa. sol. la.* Et per talia puncta ascendendo vel descendendo faciunt in vocibus consonantias aliis tamen vocabulis ab eis nominatas. Nam quod theoricus musicus vocat diapason : practicus dicit octavam et quod ille diapente : iste quintam nominat similiter diatesaron vocat quartam. Diapason cum diapente

duodecimam bis diapason appellat quintam decimam vocem sub vel super aliam et sic de aliis multis hinc et inde differentiis : que solum verbales sunt. Nam in re utriq. idem dicunt. quod sic declaramus ponatur q. vox prima in aliquo cantu sit elevata aut depressa ut quattor, tunc alia vox que super illam ascendit per septem vel octo ex illis punctis que ponit practicus musicus. facit ad eam consonantiam diapason. que solum per quinq. : diapente et que per quattuor : diatessaron. Nam octo dupla proportio est ad quattuor. quinq. vero super quattuor si non omnes sint toni integri : est proportio sesquialtera. Quattuor denique puncta si etiam non omnia sunt toni : est proportio sesquitertia. Similiter una duodecima est tripla. et una quindecima est quadrupla proportio : que bis diapason appellatur similis processus observatur in descendendo sub voce illa prima supradicta que semper est reputanda ut quattuor. Sed ad evitandum omnes scrupulos est sciendum : q. in punctis illis musice practice est diversitas. nam quidam eorum ascendunt vel descendunt per tonos integros qui reputantur velut unitates. Alii vero sunt semitoni : et non omnes equales. Item inter tonos alii sicut maiores alii minores : quamvis in hoc sepius practici decipiantur. Sed de his iam fatis : nam in discursu huius scientie demonstratione evadent omnia quæ manifestissima. Has demonstrationes nuper ex Arithmetica iordani deductas : eleganter adiecit magister Iacobus Faber natione gallus hac nostra tempestate philosophus insignis et celebratissimus. Qui ut in ceteris scientiis solet : ita et in Musica introductionem edidit hanc quam aggredimur, : perquam luculentissimam. »

Une sorte d' « épître au lecteur[1] » suit ce prologue scientifique. Ciruelo[2] y cite ses auteurs et reproduit à sa façon les opinions courantes touchant le merveilleux pouvoir de la musique : « Decreveram clarissime vir nulli meas elementorum musicalium qualescunque sunt prius dicare vigilias : quas probatas cognovissem. Quamvis id me minime lateret demonstrationes : in quibus vel solis vis scientie consistit : non probari non potuisse verum si presentium judicia parui ducis reputasque : hi tibi ex antiquis summopere musicos commendare labores iure valebunt.

1. Jacobi Fabri Stapulensis Elementa Musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Laqueville inquisitorum Presidentem.

2. *Alias* Lefèvre d'Etaple.

Mercurius.	Tamyras.	Ptolomeus.
Orpheus.	Hysmenias Thebanus.	Eubolides.
Pythagoras Samius.	Terpander Lesbius.	Hippasus.
Amphion Thebanus.	Lycaon Samius.	Aristoxenus.
Linus.	Prophrastus Periotes.	Philolaus Pythagoricus.
Arion Lesbius.	Estiacus Colophonius.	Archytas Tarentinus.
Mydas Phrygius.	Tymotheus Milesius.	Albinus.
Corebius Lydius.	Nicomachus.	Divus Severinus Boetius.
Hyagnis Phryx.	Plato.	
Marsias.	Aristoteles.	

Et similium quam plurimi quos omnes eterna memoria diciplinarum eblanditissima Musica reddidit insignes : Iter quos duos preceptores meos Jacobum Labinium et Jacobum turbelinum annumero tanquam arte posteritati victuros. Commendant et eam mirifici eius effectus. Pythagorici enim animorum ferociam tibiis fidibusque emolliebant. Esclepiades frementis vulgi seditiones crebro cantu conpescuit. Idemque turba surdis medebatur. Damon pythagoricus ebrios et proinde petulantes adolescentes : gravioribus modulis ad temperantiam reduxit. Febrem et vulnera musica modulatione curavit antiquitas. Eadem quosque suavitate schias eoxen dicunque dolores emendavit : quodam Hismenias thebanus tentasse memoratur. Theophrastus ad animi perturbationes moderandas musicos adhibuisse memoratur modulos. Nec injuria quidem. est enim musica ut quedam moderationis lexatque regula. Quamobrem bono iure eos ridebat Diogenes musicos : qui cum citharam ad harmonicos consensus haberet temperatam : animum gererent inconpositum et prorsus harmonica vite destitutum. Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberavit. Tales Cretensis suavitate cithare : morbos pestilentiamque fugavit. Terpander et Arion Aones e lesbios cantu a gravissimis morbis levasse : divus severinus, autor est. Herophilus medicus egrorum venas musicis perniculabat numeris. Tymotheus

autem musicus dum voluit efferatum reddidit Alexandrum ad armaque furentem atque aliter eum libuit ab armis ad convivia retraxit emollitum. Thracius Orpheus ferarum sensus fidibus : cantuque inflexit hoc est ferinos hominum mores leges ad citharam canendo ad moderatam humanitatem reduxit. Cerui fistulis capiuntur studioque modulationum detinentur. Cygni hyperborei cithare cantibus alliciuntur Elephantes indi organica dulcedine permulcentur. Avicule fistulis irretiuntur. Teneros adhuc infantium sensus permovent cantus : crepitaculaque vagientum sedant. Delphinos suis sibi fidibus conciliavit arion. Serpentes cantibus runpuntur. Sepultorum manes cantibus excitantur. In Achaio littore mare citharam personare memorantur. Megaris citharam personat saxum : et ad cujuslibet pulsantis ictum fidicinat. Et possem pleraque talia vir clarissime ad musicam commendationem adducere. At tot tantisque et recentium et priscorum commendatam auctoritatibus tibi nunc ad me atque bonarum litterarum studiis dicatam disciplinam : equo suscipiens animo tuis auspiciis lucem habituram. Et me unum inter tuos clientulos tuarum virtutum tuicque nominis observatorem esse cognoscito, Vale. »

Une deuxième lettre de Jacobus Faber à « Jacobo Labinio et Jacobo Turbelino Musicis : suis charissimis preceptoribus » est transcrite par Ciruelo : « Quod inter oratorem atque rhetora : id inter cantorem et musicum interesse volunt : neque oratorem quemquam dici mereri qui idem rhetor non sit ita vestrum semper iudicium fuit : ut ne cantor quidem dici mereatur unquam : qui idem musicus non fuerit : pulchre mimos : et hystriones a cantorum honesto cetu sequestrantes tanquam Epicureos a sobria mensa : castoque philosophorum dogmate. nec injuria nam Homerus divinus Poeta ubique doctum et seria modulatum introducit cantorem ut apud Odysseam ubi Penelopem Phemium Fidicinem ad nervos verba moventem his verbis allocutam effingit.

Preterea illachrimans divum est affata canentem.
Phemi multa tenes hominum mulcentia pectus.
Facta hominum atque deum : et que laudem autoribus addunt.
Ex iis pange aliquid.

Et quales Homerus probat : vos minime tales esse dubito ut qui dudum a vobis prima musices rudimenta perceperim. Quapropter ad vos nostros labores examinandos committo, quos eo libentius me

suscepisse fateor : quo musicalem scientiam neque apud Grecos neque latinos quidem unquam elementis traditam esse legerim : at introductiones quam plurimas inter quas ea omnium nobilissima est quam divus Severinus Boecius sui monumentum reliquit. quem unum in hac re preserti delegim meorum studiorum ducem. Si ergo probaveritis satis mihi est. In re enim nostra malumus aliorum iudicia sequi : quam propria probare. Valete. »

Les musiciens théoriques auxquels Ciruelo a recours après Lefèvre, sont ainsi disposés en tableau pratique :

ANTIQUI QUI DE MUSICA SCRIPSERUNT		INSIGNES EX RECENTIORIBUS QUI DE EADEM SCRIPSERE
Democritus. Heraclides Ponticus. Thimotheus Milesius. Philolaus Pythagoricus. Architas Tarentinus. Duo Theodori. Xanthus Atheniensis.	Plato. Aristoteles. Theophrastes. Nichomacus. Aristoxenus. Ptolomeus.	Albinis. Divus Severinus. Basilius. Hylarius. Augustinus. Ambrosius. Gelasius.

L'argument des quatre livres de musique est le suivant :

Primus liber intervalla musicis modulationibus acommoda discutit. multiplex : duplare, triplare, quadruplare, superparticulare : sesquialterum, sesquitertium, sesquioctavum, bis sesquioctavum, ter sesquioctavum : quater sesquioctavum, quinquies et sexies sesquioctavum.

Secundus de tono, integro toni dimidio, semitonio minore, semitonio maiore, commate, schismate, atque diaschismate.

Tertius de sesquitono, ditono diatessarum, diapente, diapente et tono, diapason, diapason et trisemitonio, diapason et ditono, diapason et diatessaron, diapason et diapente, diapason diapente et tono, disdiapason, ac integro toni et consonantiarum omnium dimidio. Et de maximarum Harmoniarum consonantiis et quarumdam medietatum.

Quartus de monochordo, tetrachordo, pentachordo, heptachordo, octochordo, pentadecachordo, diatonicis, chromaticis, enarmonicis melodiis. Et de melodiarum modis. Et hec sub brevitate contracta : argumentum libri sunto.

La dernière page du traité, intitulée : « Singulorum enarmonico-

rum modorum : ad quemlibet habitudines demonstrare », décrit les propriétés des modes d'après Pythagore. Le symbolisme universel du nombre *sept* est contenu dans cette phrase : *et re vera totius universi harmonia septenario completa est*. L'auteur est un partisan convaincu des réformes de saint Grégoire, et demeure dans cette tradition quant aux qualités tonales. Il répudie, avec l'école de Pythagore, les « molles chromaticis. modos », et termine par une éloquente évocation d'un harmonieux équilibre du monde, de l'homme et de la musique : « Huius ex precedenti demonstratio clara esse potest : Primo hypophrigii ab hypodorio distantiam esse tonum. hypolydii tonum et diesimdorii sesquitonum. phrygii diapente. lydii diapente ac diesi. Myxolydii diapente et semi tonio. Secundo hypolydium distare ab hypophrygio diesi. dorium semitonio. phrygium diatessaron. lydium diatessaron et diesi. Myxolidium diatessaron et semitonio. Tertio dorium ab hypolydio diesi. phrygium ditono et diesi. lydium diatessaron. Myxolidium diatessaron et diesi. Quarto phrygium a dorio ditono. lydium ditono et diesi. Myxolydium diatessaron. Quinto lydium a phrygio diesi. et myxolydium semitonio. Sexto myxolydium distare diesi a lydio. Septem enim modos et non plures adiecit priscorum auctoritas Pythagoricorum, ut enim numerus a monade ad denarium usque varius crescens progreditur : mox vero sequens denarius unitatis vicem obtinet et primamque explicat unitatem eiusdem individue monadis consors, et emulus : qui ad centenarium usque rursus novenaria progressione se extendit : relapsus tandem in tertiam unitatem. Ita quoque vocum dissimilitudo ac varietas ex quibus instar celestis harmonie concentus humani : modique formantur ad octonarium usque surgit. Suntque septem continue voces inter se varie quibus succedens octonaria vocis plenitudo (Primus enim numeralis cubus primaque tessera octonarius) ad primam rursus sonat ut eadem : et ad eam sese habens perinde ac denarius ad unitatem. Et hec octonaria series in omni modulationis genere sic rata procedit : ut continue octavo quoque loco octavum per similem sibi et pene eumdem sonus offendat sonum ; ita ut ex duobus nativa quadam : concordique affinitate iam unum sonum et non multos parere videantur : usque adeo enim se miscent : et mutua se iungunt : copulantque amicitia. Et harum septem vocumque gravissima tardissimaque est : Saturno debetur. proxima Jovi : tertia Marti. quarta Phebo. quinta

Veneri. Sexta Mercurio. Septima vero earum acutissima : concitatissimaque Lune octava autem revolvitur ad Saturnum : nona ad Jovem : decima ad Martem. et hoc pacto consequentes : ut sapiens voluit antiquitas. Et re vera totius universi harmonia septenario completa est. et hec septum in celo celestem : in his autem inferioribus corpoream : sensibilemque temperant harmoniam. Sed hec magi plenius discutiant. hinc licet cognoscere cur hypermyxolydius : septem pythagoricis modis haud multum veniat accommodandus. Nam si in diatonico genere myxolydium pentadecachordum pro hypermyxolydio uno tono amplius acuatur : totus is ubique modus ad hypodorium consonaret diapason : octavusque natus esset sonus : qui ad primum idem : congeneusque naturali affinitate redditur. quare non ab hypodorio primo modo omnifariam varius putandus est et eque si myxolydius intenderetur trisemitonio in chromate et ditono in enarmonio : sed de his. forte amplius quam presenti negocio par sit dictum est. Et modis quos adiecere recentiores est divus Gregorius ab hac modorum antiquitate recedunt. et pleraque alia que posteriores musici inculcaverunt et que ab illis facile requiras. et nostra quoque tempestate musicum modulamen : atque omnem concinentiam ad celeritatem quamdam precipitemque levitatem reducere conantur : modestam gravem seriamque ac decoram concentuum moderationem perparum attendentes. a moderatione enim dicti sunt modi. parum item attendentes priscum musices honestatis : gravitatisque decus : qua amentes arreptitiosque solvebant. Sanitates inducebant feros hominum mores ut olim Thracius Orpheus : ad mansuetos et virtutis callem revocabant, et ex sensibilium harmonia ad celestis harmonie desiderium captivas animas tanquam sui jam memores exilii ubertim fluentibus oculis evocabant. hoc enim modorum accommoda mediocritate Pythagore discipuli faciebant. Non enim is inter homines modestior : cuius omnis incessus cursus videtur. neque is cuius preceps nimium loquela presentium ludit intelligentiam. Ita quoque neque ii modestiores modi : qui nimia sui festinantia quasi in venerea chorea lascivientes preterfugiant auditum. Hac enim de causa Pythagorea Schola molles chromatis modos repudiavit et spartiate solemni decreto Timotheum Milesium increpuerunt vehementer diatonicos concentus potius approbantes qui si apte moderentur virtutis pre se ferunt modestiam ut enim nimis tarditate seu torpore quodam fastidimur inani : ita

nimia celeritas molliciem quamdam pre se fert inhonestam. medium enim neque celeritate preceps nec ignara tarditate pigrum : laudabile virtutisque emulum. quam omnis etas probavit probaturaque est : et ad quam musici modi tanquam moderationis animi quedam. certe regule nos perducere debent : et ad divina mentes nostras jugiter rapere. et felices ii erunt qui hoc fine et musicen et omnem mundanam philosophiam quesierint. neque talibus deesse solet celestis favor atque presidium. qui autem secus faciunt miseri : quales nullos ad quos nostra hec modulationum elementa pervenerint futuros desideramus quin eis omnis harmonie vite decus : feliciter optamus : nostrique victuros memores. »

Sans doute, l'ouvrage de Pedro Ciruelo n'offre pas la même originalité espagnole que les livres dont nous nous sommes occupé jusqu'ici. Mais l'influence d'un tel maître sur des étudiants d'Alcalá, par exemple, dut être considérable. L'auréole glorieuse que conférait l'Université de Paris — dont fit partie Ciruelo — à ceux qui eurent l'honneur de siéger en ses chaires, prit certainement aux yeux des Espagnols un éclat sans précédent, et nous ne connaissons que Francisco Salinas — dont nous étudierons l'œuvre plus tard — qui ait pu rivaliser au cours du XVI[e] siècle, parmi les théoriciens de la musique, avec Pedro Ciruelo.

Cependant le traité de Ciruelo n'était pas spécialement musical, et nous lui préférons hautement l'*Art de musique,* paru quatre ans plus tard, en 1520, à Tolède, du fameux critique de Bizcargui : Joannes de Spinosa. Dans sa « dédicace », l'auteur nous déclare qu'il a employé la majeure et la meilleure partie de sa vie [la mayor et mejor parte] au service de Don Pero Gonçalez de Mendoça, cardinal d'Espagne et archevêque de Tolède ; qu'ensuite il passa chez Don Diego Hurtado de Mendoça, lui aussi Cardinal d'Espagne, archevèque de Séville, et que tout ce qu'il avait ou pouvait avoir « il le devait donc à cette illustre maison ».

L'Introduction qui suit cet acte de gratitude est une haute apologie de la musique : « S'il est une science, écrit Espinosa, qui puisse donner occasion aux hommes de parler en elle [*sic*], quelle est celle qui peut rivaliser là-dessus avec notre musique, puisque de toutes les sciences elle est la plus connue [*nota*] ? elle, dont la délectation — si nous ne savons la surprendre par la raison — nous est si naturelle que dès l'abord notre sens la perçoit, et de telle façon que nous

pensons tous en être bon juges : et non sans cause, car non seulement elle appartient à l'entendement ou spéculation de la vérité, et à l'exercice des mœurs : comme le dit Boèce, lib. I. *de musica*. ca. I., mais encore à toutes les œuvres elle donne perfection, ce pourquoi non seulement les savants d'autrefois cherchaient à la savoir, mais encore tous les rois et empereurs ; et l'on tenait pour aussi simples ceux qui ne la savaient pas, que l'on tient aujourd'hui pour tels ceux qui ne savent pas lire. Et cela, à mon sens, était fort sage : car sans la musique on pourrait difficilement comprendre comment les causes des choses étant si différentes, ou même contraires, peuvent, en s'unissant, former un « causado » ; d'autant plus qu'elle nous est si conjointe que [comme dit Platon], nous ne la pouvons nier; car, grâce à son pouvoir, la raison écartée du corps le rejoint : et c'est pourquoi on ne saisit jamais mieux les choses que lorsqu'on les entend en tons accordés [conformes] : Si la musique nous trouve pleins d'énergie : elle l'affermit davantage ; si craintifs, elle nous rend plus craintifs encore ; si prudents, elle aiguise notre prudence ; si ignorants : beaucoup plus ignorants nous fait ; si calmes : elle purifie notre tempérance ; si furieux : elle nous rend plus courroucés ; si justes, elle nous donne plus de justice ; si injustes : plus de cruauté ; et, par conséquent, il en est ainsi de tous les autres vices et vertus, etc... » Ainsi les effets de la musique sont sans mesure, et touchent à tous les phénomènes de la vie humaine. La science musicale est donc l'une des plus nobles à acquérir, ce qu'Espinosa se vante d'avoir fait.

Les trois « lignages » de mélodie que notre auteur détermine au chapitre XXV sont empruntés à Boèce [I, 21] : ce sont le diatonisme, le chromatisme et l'enharmonie. C'est encore Boèce qui lui inspire le principe « des modes de chanter [XXVI] », et qui est le symbolique nombre 7. C'est enfin Boèce qui lui fait disserter sur la « grande variété des modes de chanter que l'on trouve dans la nature [XXXVIII] », et sur les propriétés de ceux-ci.

La « Rétractation contre Bizcargui » occupe le LXIIIe et dernier chapitre. Cette attaque virulente fut ordonnée à Espinosa par le « très magnifique seigneur Don Francisco de Bobadilla, évêque de Salamanque » ainsi que sa première critique ; et il apparaît que Bizcargui s'était volontairement amendé et corrigé, quoique insuffi-

samment au gré du fougueux musicologue. Aussi le livre s'achève-t-il sur des menaces et des insultes qui ne peuvent manquer de nous égayer fort aujourd'hui : « Adonc que se taise et aie honte Gonçalo Martinez de Bizcargui, chapelain en l'église de Burgos, et que cesse sa barbarique [*sic*] et vénéneuse langue d'oser enseigner et mettre par écrit des hérésies musicales : contredisant Boèce et Guillaume fort singulièrement, et j'ajouterai tous ceux qui avant eux et en leur temps et même après eux jusqu'à ce jour, ont écrit et écrivent en la pratique et en la spéculation de cette science mathématique ; lesquels tous ensemble et particulièrement condamnent et réprouvent justement son hérésie en nombre de livres, et en de nombreux passages de ceux-ci, sans qu'aucun d'eux ne soit en désaccord sur cet article : à savoir qu'il pèche gravement en disant que tout demi-ton de *mi* à *fa*, soit chromatique, soit diatonique, est majeur et chantable, ou mineur et inchantable : phrase à coup sûr diabolique et blasphématoire [*sic*], car il veut donner entière foi à sa seule oreille, laquelle, évidemment, peut se tromper et se trompe : ainsi que nous le voyons chaque jour en comparant les voix qui montent ou descendent avec le son de l'instrument où les sons se trouvent stables. Et en admettant que son oreille puisse l'emporter sur la science de tous les anciens et contemporains — ce qui est impossible — il sait bien ou doit savoir, puisqu'il s'intitule *maestro* que selon Boèce [lib. I. de m. cap. 9. sed de his ita. et libro 3° cap. I. sed de his paulo] = et Guillermo de Podio [libro. I. cap. 6. Et si armonia.] = et Franquino [lib. I. cap. 7. Quanquam aurium.] = et Burcio [libro. ji. c. 6. Visum est] le sens de l'ouïe sans l'art ne put jamais être juge des consonances et dissonances : lequel art doit être non seulement de musicien pratique et théorique, mais encore bien disposé : et puisque ainsi il móntre n'être point théoricien en ce qu'il écrit et enseigne : et que l'on sait de source sûre qu'il est chanteur et joueur [cantor et tañedor], c'est-à-dire de ces gens que ceux, qu'il contredit avec tant d'audace et si peu de vergogne, appellent en maint endroit les serfs de la musique [*sic*] : que parce que nous prenons le nom de l'œuvre même qui en est la seule pratique, il est clair que nous demeurons à l'abri de son jugement : ceux qui prennent leur nom de la science elle-même, ceux-là seuls sont les musiciens qui en juste connaissance de cause peuvent juger selon la règle et donner des avis divers : dans la pratique, quèls sont les intervalles chantables :

et dans la spéculation quels sont — et combien — les inchantables : à ceux-là seuls nous devons accorder entière foi puisque ils nous ont éclairés et illuminés sur notre musique : et je la leur accorde, moi, le moindre disciple du moindre d'entre tous, à eux et non à ma propre faculté de percevoir, car, bien que je n'aie pas toutes les conditions susdites, je me vante tellement de mon oreille, que par elle seule, à la faveur de ce que j'ai vu et ouï des excellents auteurs du passé et comme le moindre disciple des auteurs présents, j'ose défendre avec mes faibles forces ce que sur cet article écrivirent les anciens et affirmèrent les modernes. Et certes moult je voudrais que maître Bizcargui cherchât à savoir non seulement ce que possèdent le monochorde et l'orgue, mais encore ce qu'ils ne possèdent pas et dont ils manquent pour n'être pas imparfaits, comme ils le sont indéniablement : chose que j'ai bien prouvée dans mon quatrième livre sur les trois genres de musique : car ceux qui font lesdits instruments sont indubitablement aussi les serfs de la musique : puisqu'ils prennent leurs noms des instruments eux-mêmes ; ce qui est vrai encore puisque tous vont à tâtons et sans nul concert au travers de la répartition des tons et demi-tons sur le diapason de l'orgue, chacun s'en tirant à sa façon et sans s'accorder avec son collègue au sujet des quantités. Et je le puis affirmer, car ici je suis témoin oculaire : en effet, entre les nombreux organistes dont j'ai tâché d'avoir le diapason, je trouve des différences énormes quant aux quantités : aussi bien dans celles de l'ordre inférieur que dans celles du supérieur, et c'est pourquoi jamais l'on ne réussit un orgue, et pourquoi il n'est pas possible de le réussir avec toute la perfection désirable et nécessaire : et ils ont beau accorder et désaccorder, mettre et ôter, fermer et ouvrir des tuyaux [caños], jamais les orgues ne sont parfaits en tout. La cause unique en est imputable à leur ignorance de ce qu'ils devraient savoir afin de réussir et de ne jamais se tromper, parce qu'ils n'apprirent point à donner le poids et la mesure indispensables à chacun, à l'école de qui le sait et saurait le leur enseigner, etc... »

A la date de 1532, le maître des enfants de chœur en la cathédrale de Séville, Juan Martínez, publie à Alcalá de Henares un *Art de plain-chant* orné d'une magnifique « main musicale » ; en 1533 paraissent un *Traité de plain-chant* ainsi qu'un manuel de *Chant mesurable et de contrepoint*, dus à Matheo de Aranda ; et trois ans

après, Luis Milán, le fin lettré du *Libro intitulado el Cortesano*[1], initie par son *Livre de musique de « vihuela »*[2] le grand mouvement des « vihuelistas » espagnols qui, non contents de leur art purement instrumental, vulgarisèrent encore le chant d'orgue au moyen de la notation chiffrée.

Il est probable que nous devons considérer comme perdue la *Musurgia* d'Andrés Calvo [1536]; mais nous possédons les six livres du *Dauphin de Musique chiffrée pour jouer de la vihuela*[3] qu'édita « l'excellent musicien Don Luys de Narbaez » chez l'imprimeur valisolétan Diego Fernandez de Córdoba, et en tête de chacun desquels on peut lire le mystique refrain suivant :

Es subir su propiedad
Más alto que ningun aue,
Significa magestad
y desta conformidad
es la música suaue

Que sube el entendimiento
tan alto en contemplación
que le pone en un momento
en el diuino aposento
porque allí es su perfección.

Vers l'an 1544, Melchor de Torres composa un *Art ingénieux de musique* dont il ne reste aucun vestige. Par contre, les *Trois livres de musique chiffrée pour « vihuela »*[4] d'Alfonso de Mudarra, se sont conservés jusqu'à nos jours, et l'on s'explique cette préservation par le fait qu'ils constituent l'un des premiers — et des plus riches — recueils de musique profane : en effet il y a là une admirable collection de fantaisies, pavanes, gaillardes, pièces pour guitare, transcriptions de motets, psaumes, romances, chansons, sonnets, versets et « villancicos ».

Nous ne nous arrêterons pas au *Livre de la Doctrine Chrétienne* du dominicain Fray Andrés Florez [1546], lequel mit toute ladite doctrine en musique [con su tono puntado]. — Le courant de la produc-

1. Valence, 1561.
2. Bibl. Nac. Madrid. R. 14.752.
3. Bibl. Nac. Madrid. R. 9741.
4. Séville, 1546. Bibl. Nac. Madrid : R. 14.630.

tion d' « obras de vihuela » se continue avec la *Silve des Sirènes*[1] d'Enriquez de Valderrávano, qui contient un prologue pythagoricien ; avec le *Livre de musique pour vihuela* de Diego Pisador [1552] ; avec la célèbre *Orphenica Lyra* de l'aveugle Miguel de Fuenllana [1554] ; enfin avec « el primo libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle glose, etc...[2] », publié à Rome le 10 décembre 1553. — Mais nous laisserons ces traités spéciaux, et, nous bornant à citer l'*Antiphonier général* du musicien de Sarragosse : Pedro Ferrer [1548], nous insisterons sur l'*Arte Tripharia* et, particulièrement, sur la *Déclaration des Instruments* d'une sorte de précurseur espagnol de Cerone, nommé Juan Bermudo, religieux de l'ordre des frères mineurs d'observance en Andalousie.

L'*Arte Tripharia*[3], dédiée à l'illustre Abbesse du monastère de Sainte-Claire à Montilla : Doña Ysabel Pacheco, est une œuvre essentiellement pratique, de fort mauvais style, un manuel sec et vulgaire, une tentative malheureuse de simplification scientifique [Ossuña, 1550]. — Au contraire, la *Déclaration des Instruments* examinée et approuvée par des hommes tels que Bernardino de Figueroa, maître de chapelle de Grenade et futur archevêque, ou Christoval de Morales, le grand compositeur, est une œuvre aussi utile que celles de Tapia ou de Salinas. La plus ancienne édition remonte à 1549 [Ossuna], et la seconde que l'on conserve à la Bibliothèque de Madrid[4], est datée de 1555. Bermudo nous apprend lui-même [liv. I, chap. I] qu'il étudia les mathémathiques à l'Université d'Alcalá, et son art d'exposition nous convainc sans peine. Nous ne sommes cependant pas d'accord avec Menéndez y Pelayo lorsqu'il prétend[5] que « Fr. Juan Bermudo est non seulement le plus méthodique, « le plus complet et le plus clair de tous nos théoriciens de musique « en langue vulgaire ; non seulement il montre une enviable lucidité « de pensée et de style, mais encore il aspire de toutes ses forces. « en secondant dans la sphère de l'art les généreux efforts des « réformateurs scientifiques de cette époque, à *purifier la mu-* « *sique de toute sophistique.* » Certes, Bermudo est clair et savant,

1. Valladolid, 1547.
2. Bibl. Nac. Madrid. R. 14.653.
3. *Ibid.* Ms. 78.
4. *Ibid.* R. 5.256.
5. *Hist. des Idées Esthétiques*, t. IV, p. 198.

mais l'esprit encyclopédiste lui fait traiter trop souvent à la légère, et, par ainsi, obscurcir les questions de haute portée. En outre, le style détestable de l'*Arte Tripharia* survit dans la *Déclaration*. Tapia, Salinas ou Durán nous semblent être plus sûrs et plus élégants dans leur savoir authentique. Cependant nous accorderons au critique espagnol que l'ouvrage de Bermudo demeure un document complet et de fière allure.

D'après le *Cathalogo* des livres contenus dans le volume de Bermudo, l'on peut voir que le « livre premier traite avec art et profondeur des louanges de la musique, en vingt chapitres utiles pour la volonté ; le second comporte trente-six chapitres d'introductions et de premiers principes musicaux pour les commençants ; le troisième traite des profondeurs et secrets du plain-chant et du chant figuré en ce qui touche l'audition et l'exécution musicales, dans cinquante chapitres de théorie et de pratique ; le quatrième contient en quatre-vingt-treize chapitres la véritable intelligence de l'orgue, de tout genre de *vihuela*, de la harpe, du mode de chiffrer et de jouer de ces instruments, avec des notes, des antiquités et des nouveautés ; le cinquième est, en trente-trois chapitres, un art profond et copieux [*sic*] de composer du plain-chant, du contre-point, du chant d'orgue, et de connaître les primeurs des *cantores*, leurs principes et leurs artifices ; enfin le sixième livre compile quelques erreurs musicales et les réfute suffisamment, en enseignant la vérité. »

Dans le second *Prologue*, Bermudo expose ses douze inventions pratiques dans le domaine de la vihuela, lesquelles ne sauraient nous intéresser. Le deuxième chapitre du premier livre est intitulé : *Des trois manières de musique*, c'est-à-dire : mondaine, humaine et instrumentale. Les auteurs cités sont Boèce, Macrobe, Cicéron, Pline, Isidore, Dorilaus, Ludovic Celius, Pythagore, Augustin, Papinien, Paul, Andrea et Hiéronyme. — Le troisième chapitre donne la division de la musique due à Placentino : d'une part, la musique inspective ou théorique, et d'autre part la musique active ou pratique. Bermudo s'appuie en outre sur Bernard, Andrea, Hugues de Saint-Victor, Boèce [la theorica tiene el primado], Augustin, Paul et Isidore. — Le quatrième chapitre : *Quelle chose est la Musique?* repose sur des passages d'Isidore, de Franquinus et d'Augustin. — Le cinquième chapitre est assez subtil et précise les termes de *can-*

tante, cantor et músico d'après Andrea, Augustin, Guido, Jean XXII [*De Mus. ch.* 2], d'Etaple [*De Mus. prol.* 2], Cicéron [*De fin.* IV], Socrate [*Phèdre*], Quintilien [*De orat.*, 2], Platon et Boèce [I, 34 — V, 1 — I. 1]. — L'intéressant septième chapitre s'intitule : *Des biens en général qui nous viennent de la musique,* et vaut par ce paragraphe : « Trois sont les biens qu'en ce monde les hommes peuvent posséder. Les uns s'appellent : de fortune, les autres : corporels, et les troisièmes : spirituels. Les biens de fortune sont les deniers et autres richesses ; les corporels sont la santé, l'allégresse et les choses de ce ton ; les spirituels sont les vertus. Avec la musique nous atteignons à ces trois choses : Que la musique apporte avec elle les biens de la fortune, nous le voyons en ce que journellement les princes et seigneurs font envers les musiciens. Et quant aux autres biens, il suffit de rappeler les témoignages d'Etaple, d'Aristote, de Philelphos, de Basile, de Sénèque, de Boèce, de Pythagore, de Cicéron [*De Consiliis*], l'*Ecclésiaste* et les *Rois,* Galien, Avicenne et Isidore. Si quelqu'un me demandait pourquoi de notre temps nous ne voyons pas les musiciens obtenir de pareils effets malgré tout leur savoir, je lui répondrais que je ne sais pas si les musiciens étrangers ne les ont pas obtenus, mais que si en Espagne nous n'avons rien vu de semblable, c'est que beaucoup manquent de la connaissance des modes. » Il est inutile d'insister sur l'importance de ce document de Bermudo, qui, en véritable musicien espagnol, ne connaît que la tradition et le caractère sacré des modes liturgiques dont le mystérieux appareil décourageait maint paresseux compatriote.

Le huitième chapitre traite de l'*utilité de la musique* sous le contrôle d'Augustin, Hugues de Saint-Victor, des Conciles de Basilée et de Tolède, de saint Séverin, de Platon [*el ánima del mundo está muy conjunta á las proporciones musicales*], d'Apollinus, d'Alpharabie, et contient ce très curieux passage qui n'est point jeu d'esprit mais conviction sérieuse d'un esprit vraiment scholastique : « Un enfant naît et vit un an : c'est une demi-croche de la musique de Dieu. Il vit deux ans, c'est une croche. Il vit quatre ans : c'est une demi-minime. Il vit huit ans : c'est une minime. Et ainsi vous pouvez multiplier. »

Le neuvième chapitre, plus religieux, exprime le « saint délice » causé par la musique, et que constatèrent Augustin, Athanase,

Ambroise, l'*Histoire Ecclésiastique*, Hugues de Saint-Victor et Santiago [*sic*]. L'honnêteté de la musique est ensuite démontrée [chap. x] par Quintilien, Isidore, Platon et Boèce. Après une étude conventionnelle sur les origines de l'art, Bermudo se demande si la théorie musicale existait avant la pratique, ou *vice versa* [chap. xii], mais doit confesser avec Saint-Victor que toutes les sciences furent d'abord mises en pratique avant de l'être en art, et ajoute finement que « l'art est presque la fin, l'objet de l'usage, et, partant, qu'il est meilleur ». Les derniers chapitres du premier livre ne paraissent pas aussi définitifs ; à l'exception du quinzième qui invoque pour cause principale de l'obligation où nous sommes tous de *savoir chanter :* le « service de Dieu ».

Le deuxième livre ne retient notre attention qu'à partir du huitième chapitre, qui est intitulé : *Des genres de musique.* Bermudo nous donne ici un renseignement précieux : « Le genre demi-chromatique, écrit-il, est composé du diatonique et du chromatique, et c'est le genre dont on se sert aujourd'hui pour jouer et chanter en composition. » Par cette phrase, nous touchons à la période de transition de l'art religieux, et nous pourrons juger des compositions musicales d'après un sûr critère. Bermudo ajoute que le genre diatonique, seul nécessaire pour le plain-chant, procède *par deux tons et un demi-ton qui est une quarte mineure ;* et que le *triton* [diabolus in musica] est défendu dans les trois genres de musique. Pour terminer, Bermudo trace une figure des « cinq déductions et des modes de la musique ».

Au troisième livre, Bermudo disserte [chap. xlv] sur le nombre ternaire, exclusivement d'après Boèce [*Arith.*, 19]. Définissant le nombre ternaire : l'*égalité avec le tout des parties aliquotes d'un nombre réunies entre elles,* il déclare que le nombre ternaire *n'est pas parfait,* et que la perfection musicale *vient du cercle :* « Il est très différent de dire que le nombre ternaire est parfait, ou de dire qu'il y a une perfection ternaire dans les figures. La première formule est fausse suivant l'arithmétique, et la seconde constitue une grande vérité dans le domaine de la Musique. » Et Bermudo développe ce point de vue au cours de son chapitre xlvii, en citant Augustin, Boèce, d'Etaple, Philolaus, Pythagore et Aristote ; chapitre si remarquable et d'une telle maîtrise dans la pensée comme dans l'expression, que le lecteur nous pardonnera de le reproduire

intégralement, et, pour une fois, en castillan du siècle d'or : « Porqué el número termario en Musica es perfecto = Lo segundo que preguntavamos fué : porqué el número ternario se dize perfecto en Musica. Diré en este caso : lo que en doctores graves hallo scripto. Augustino tractando en los libros de Musica de los números : dize en el libro primero : Los números son infinitos. Por que cantando quantos quisierdes : mas ay que contar. Los hombres toda esta infinidad reduxeron, ó abreviaron á ciertas reglas, con ciertos articulos ó señales, los quales acabados : los podeys multiplicar en infinito. Contays uno, dos, tres hasta diez : y bolveys luego á uno, diziendo onze, y al dos diziendo doze, y assi de todos asta allegar á veynte ; y desta manera podeys proceder en infinito. No veys la esselencia y perfection que tiene la unidad que despues de todos los diezes, la bolveys á repetir. El número ternario se compone de tres unidades que tienen la sobre dicha perfection : luego el todo (que es el número ternario) será perfecto. Todo principio, dize siguiendo la materia, no puede ser dicho principio : sino en comparación de otra cosa ; y del principio al fin no podemos yr : sino por algun medio· Qué número terna principio, medio y fin de la unidad, que tiene la dicha perfection : sino el ternario ? Por que este número se compone de tres unidades (como dicho es) que la unidad tiene esta preeminencia, ó perfection, que la repetimos despues de cada diez, y el dicho ternario tiene principio, fin, y medio : dezimos ser perfecto. Cada una de estas tres cosas (conviene á saber principio, fin, y medio) es una, porque contiene el numero ternario una unidad y ellas son tres : porque tres vezes una son tres. Ninguno de los numeros tiene esta perfection. Si tomays el quatro, ó qualquier otro número, bien puede tener principio medio, y fin : pero será muy differente del número ternario. La unidad en este número quaternario sea principio, y el dos tenga el medio : y el quatro tenga el fin del sobredicho número. No veys que son desemejantes las partes : y que principio, medio, y fin son tres, y en este número quaternario hallamos quatro ? Para fortificar esta razon de Sanct Augustin podemos dezir con el philosopho, que todo y perfecto es una mesma cosa. Qualquier cosa que sea todo : por la mesma razón podemos dezir ser perfecta. El número ternario, dize el glorioso Augustino, es todo, porque se conpone de principio, medio y fin ; luego es perfecto. La tercera razon pone diziendo. Desde nuestra mocedad

deprendimos aver dos números : uno es par, y otro impar. Aquel se llama número par, que se puede dividir en dos portes, ó en dos números yguales : y aquel es dicho impar, que no se puede dividir en dos partes yguales. El número primero impar es el ternario : por que uno no es número, sino principio de número : y dos (aunque se puede dividir por medio) Augustino no quiere que se llame número. Porque como la unidad no sea número, y el dos se divida en dos unidades, y para ser número par se deve dividir en dos números yguales : siguese que el dos no es número. Pero que lo sea, ó no : está claro no ser número impar. Luego el primero número impar es el ternario. La unidad no es número, el dos no tiene principio, medio y fin : el número ternario es el primero que viene á tener esta perfection, y preeminencia de ser el número primero que tiene principio, medio y fin. El principio de los números, dize Augustino, es la unidad, el número primero absolutamente hablando es el ternario : luego el número más propinquo es el ternario. El número quaternario y todos los demás están desviados de la unidad, que es el principio de todos los números : y esto no tiene el número ternario. Por estas razones concluye el doctissimo Augustino ser en Música el número ternario perfecto. La excelencia y perfection del número ternario en Música de muy lexos viene. Desde el tiempo de Pythagoras, segun dicen Boecio en el libro tercero capítulo quinto y Fabro en el libro segundo conclusion nona, fué este número tenido en mucho. El número primero impar, y cubo de que se componía el tono, dize Philolao, philosopho pythagorico, era el ternario. Aquel número entre los números se llama cubo : quando es multiplicado por sí mesmo, como si dixessemos quatro vezes quatro. En tal caso el número quaternario era número cubo. Multiplicando el número ternario, en sí dezimos tres vezes tres : sale el número novenario, que es la cuenta del tono. Iacobo Fabro en el libro tercero de su Música en la conclusion treynta y quatro declara la perfection del número ternario diziendo : En el número ternario virtualmente se contienen todas las consonancias musicales. Porque tomando qualquier número y con él haziendo ternaria addicion, hallareys todas las consonancias de la Música. Tomo para exemplificar la sobre dicha regla el número binario. Multiplicando este número de dos por sí mesmo, resultan quatro : porque dos vezes dos son quatro. Conparando quatro á dos es proporcion dupla, con-

sonancia diapason. Ya tenemos una multiplicacion del número primero que tomamos : de la qual resulta el diapason. Tomo otra vez el número binario, y multiplicolo con tres, y salen seys : porque tres vezes dos son seys. El número Senario comparado á quatro es proporcion sesquialtera, y es en Música diapente. Comparando otra vez el seys al dos : es proporcion tripla, y es la consonancia que los practicos llaman dozena. Si la tercera vez el número primero que fué binario : lo multiplicamos por quatro : seran ocho. Porque quatro vezes dos son ocho. Comparando ocho á seys, es proporción sesquitercia. y es diatessaron. Comparando ocho á dos, es proporción quadrupla, y es una quinzena. Veys como multiplicando tres vezes el número binario : hallé las consonancias principales de la Música. Esto mesmo hallareys : tomando qualquier número y multiplicandolo tres vezes. La primera por si, que es tomando el número dos vezes, la segunda tomandolo tres, y la tercera quatro. Podeys exemplificar lo sobredicho en uno, dos, tres y quatro : ó en tres, seys, nueve y doze. De forma, que en tres vezes que se multiplica un número nascen las sobredichas consonancias, y en ellas están inclusas las demás. Porque en esta ternaria progression hallaban los pythagoricos todas las consonancias musicales : vinieron á dezir ser el número ternario perfecto en música : aunque en Arithmetica sea imperfecto. Es finalmente tan celebrado el número ternario en la Música : que apenas hareys instrumento que en él no entienda el sobredicho número. Que no tan solamente se usa este número en las consonancias, y señales de Música : pero tambien en obrar los instrumentos. Pues si queremos hablar del número ternario segun Arithmetica : hallaremos no ser perfecto, antes es dimínuto. Si tractamos de todos los números que tiene la Música : al que se ha concedido cosas mayores es el ternario. Comparando pues el número ternario con todos los otros números : ternemos con los arithmeticos, que será número diminuto. Haziendo solamente la comparación con los números de Música : por las excelencias y preeminencias que tiene : diremos con todos los músicos ser número perfecto. Assi que, antigua es la perfection del número ternario : entendida en la forma ya declarada. Solamente quiero concluyr lo que dizen los Arithmeticos que debaxo de cada un diez hallaremos solo un número perfecto, y debaxo del diez compuesto de unidades, es el senario. Tambien lo que dizen en Música todos los músicos que

entre todos los números en la música usables, el de mas preeminencia y perfectiones el ternario. Ninguno infiera, que por ser el número perfecto en esta manera : ha de hazer alterar y perfectionar las figuras, quando se pone en alguna proporcion : si esto los puntos no lo tienen del tiempo, prolacion ó modo. La prolacion no tiene esta virtud. Alterar y perfectionar accidente es causado no de la proporcion : sino de otra parte. Hombres señalados tienen esto. assi estrangeros como naturales : lo que veo scripto y entiendo me lo enseña, y ni he visto lo contrario : sino por descuydo de puntantes ó por que algunos no alcanzan mas. Esta es la resolucion de la materia del número ternario : y no he podido descubrir mas. Quien esta materia leyere entenderá muchas partes del Philosopho : en las quale dize el número ternario ser perfecto. »

C'est encore du « Philosophe » que Bermudo commente, au chapitre L, certaines « questions » philosophiques : « Comment se fait-il que la musique étant *une* cause, elle produise des effets *divers?* » ou encore : « Pourquoi des hommes ont-ils des voix plus élevées que celles des autres hommes? », à quoi Bermudo, après Aristote donne pour raison la *faiblesse* « laquelle explique que les enfants, les femmes et les eunuques ont voix de *soprano* [de aqui es, que los niños, mugeres y eunuchos tienen tiple] ».

Le quatrième livre est d'ordre plus pratique. On y remarque [chap. I] quelques salutaires avis pour les instrumentistes ou *tañedores* qui devraient jouer de préférence — et ce choix est pour nous fort instructif — des « *villancicos* de l'habile musicien Iuan Vázquez, des œuvres de Iosquin, d'Adrien, de Iachet, de Mantoue, du maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth et de quelques autres semblables ». Bermudo cite parmi les excellents *tañedores* : don Iuan, « racionero » en l'église de Malaga ; le « racionero » Villada de l'église de Séville ; Mosen Vila, de Barcelone ; enfin Soto et Antonio de Cabeçon au service de Sa Majesté. Puis il devient sévère et dirige un pamphlet violent [chap. XIV] contre « quelques barbares instrumentistes », renouvelant ainsi la terrible querelle des musiciens théoriques et des musiciens pratiques : « C'est une grande douleur, écrit-il, de voir que beaucoup ont en mépris la qualité de théoriciens. Je connais un joueur de *vihuela* qui, pour donner à un musicien *pratique* le surnom de mauvais musicien, l'appelait *théoricien ;* et c'est qu'il lui semblait qu'il suffit à quelqu'un d'être théo-

ricien pour n'être pas musicien. En un cas aussi clair, la sentence est vite prononcée. Mais plus d'un se trompe de la sorte. Ceux qui ne savent pas ce qu'est la *théorique* affirment qu'elle est en contradiction avec la pratique. Ils disent ainsi une grosse sottise : car la bonne pratique naît de la théorie. La pratique qui serait contraire à la théorie serait mauvaise et sans art : ou bien la théorie ne serait la théorie que de nom. Ne pensez pas en effet que tous ceux qui parlent de *diapente*, de *diatessaron* et d'autres intervalles soient des théoriciens ! Il n'est de tels que ceux qui comprirent de fond en comble Boèce et ses pareils, et qui firent entendre par des démonstrations les conclusions des Anciens. Or de tels musiciens nous en avons vu fort peu. Si vous pensez qu'il suffise d'avoir lu Bizcargui [*sic*] et d'autres barbares [*sic*] pour être théoriciens, vous vous trompez ! Guido compare le musicien pratique au crieur public, et le théoricien au « corregidor ». Pour que le crieur public fasse bien son métier, il ne peut dire plus ni moins de ce que lui mande le « corregidor ». De même le musicien pratique doit être d'accord avec le théoricien, comme la bonne théorique est conforme à la pratique réussie ».

Le livre V commence par une lettre de l'illustre musicien Christoval [*sic*] de Morales, maître de chapelle du « seigneur duc d'Arcos » au « prudent » lecteur. Il se continue par une longue étude variée des *modes* et de leurs propriétés. Aristote, Guido, Boèce et Franquinus apportent l'appui de leur science aux deux premiers chapitres de définitions. Puis Cassiodore, Platon, Basile et Célius les accompagnent pour l'exposé des propriétés modales : « Selon moi, dit Bermudo, le premier mode est allègre, provocateur de la bonne conversation et de tout honnête sentiment. Le second est pesant, le troisième est terrible et déchaîneur de colères ; le quatrième adulateur et agréable ; le cinquième sensuel et éveilleur de tentations ; le sixième triste et poussant aux larmes ; le septième fort et superbe, et le huitième a de la parenté avec tous les autres modes. » Après avoir confronté [au chap. v] ces propriétés avec celles qu'indique Cicéron [*Rep. IV*], Bermudo étudie l'*ambitus* ou la *distance des modes*, d'après Bernard et Franquinus. Puis il termine son ouvrage dans le sens donné par le *Cathalogo*.

En 1557 paraît à Alcalá un *Livre de nouveau chiffrage* pour clavier, harpe et « vihuela », qui est un petit cours de composition dû à

Luys Venegas de Henestrosa[1]. Après une épître au lecteur et un prologue enfantin mais orné de citations de Josèphe, Eusèbe, du *Tostado*, et de Luys Vives, l'auteur donne la répartition de ses sept livres en deux corps. Le premier seul est publié. Les six autres livres comprennent : le premier des *entrées de versets*, des *hymnes* et des *tientos ;* le second des hymnes de *matines*, des *ensaladas*, des *villancicos* et des chansonnettes ; le troisième des messes ; le quatrième des œuvres à 7, 8, 10, 12, 14 voix de Criquillon et de Phinot, etc..., le cinquième des *chansons* à 4, 5, et 6 voix ; enfin le sixième des « choses pour déchanter. ».

Nous citerons seulement en passant un ouvrage de Luis de Villafranca intitulé : *Brève introduction de plain-chant*[2], publiée à Séville en 1565, et qui enseigne « conformément au style de la sainte église de Séville » à chanter les épîtres, les leçons, les évangiles, etc...; ainsi que l'*Art de principes du plain-chant*[3], dû à Gaspar de Aguilar, et qui traite surtout des rapports de la musique avec le texte. — Plus sérieux nous semble l'*Art de jouer*[4] par le Révérend Père Thomas de Sancta Maria, en la même année. L'auteur, de l'Ordre des Prédicateurs, dédie son livre à Fray Bernardo de Fresneda, évèque de Cuenca, commissaire général et confesseur de Sa Majesté. Il démontre avec clarté l'art de jouer des fantaisies à toutes voix, et sur tous instruments, et donne des exemples à profusion. La seule partie du traité qui ait quelque caractère théorique est le « prologue au pieux lecteur ». Après un éloge du patron de l'Ordre, soit de Saint Dominique, Sancta Maria nous explique ce qui l'a poussé à chercher comment l'on pouvait simplifier les études musicales : « Je dis que malgré que je sois en règle avec l'institution même de mon ordre que je sers en jouant de l'orgue ainsi que me l'ordonnent mes supérieurs ; comme je considérai souvent les longs travaux et les longues années qui étaient nécessaires pour savoir jouer et chanter, ému dans mon amour et ma charité envers le prochain, je commençai de rechercher comment tout cela pourrait être mis en « art » afin qu'en peu de temps et avec le minimum de travail, on pût atteindre cet objet, et non de par le seul usage : car l'usage est long

1. Alcalá. 1557. — Bibl. Naç. Madrid, R. 6.497.
2. *Particular.*
3. Bibl. Colombina (Séville).
4. Valladolid. 1565. — Escorial, 14, IV, 25.

et incertain, tandis que l'art est bref et certain. Ne voyons-nous pas, en effet, et par expérience, que nul sans l'art n'est parfait en sa faculté, car ceux qui vont sans l'art sont comme ceux qui, ignorant le chemin, vont sans guide, et comme ceux qui vont à tâtons sans lumière [a scuras sin luz]. De manière que l'art est le guide et la lumière, et l'on peut dire justement que ceux qui produisent sans connaître la technique ne savent point. C'est là une sentence du Philosophe, lequel demandant : qu'est-ce que savoir? répond que c'est connaître la chose par ses causes et premiers principes, ce en quoi consiste l'art. C'est ainsi que sur ce sujet Dieu voulut bien me le laisser comprendre, et j'y employai seize années continues du meilleur de ma vie, souffrant d'innombrables et d'incroyables travaux de jour et de nuit [*sic*], inventant chaque jour des choses, et en défaisant d'autres, et en les recommençant jusqu'à les placer en leur état de perfection, et en des règles de caractère universel; et entrant en relations sur ce sujet avec des gens de science reconnue et fort compétents en ladite faculté, surtout avec l'éminent musicien de Sa Majesté : Antonio de Cabeçon, car je craignais, si je m'en rapportais à mon propre avis et à mon propre goût, de me tromper sur mainte chose. Je suivis en cela le conseil de Salomon qui dit que le savant qui écoute devient encore plus savant, et encore ailleurs : que où sont les conseils, là est la santé et la réussite des affaires... »

Ainsi Sancta Maria travailla durant seize années avec acharnement sous la direction d'Antonio de Cabeçon, le chef de l'Ecole d'Orgue espagnole du XVIe siècle. En parcourant son traité, l'on a l'impression d'un praticien éminent, aux idées générales très nettes et très claires, au tempérament d'artiste un peu cérébral, mais profond et méditatif, au style nerveux et précis.

Nous ne nous attarderons pas ici à un traité manuscrit et anonyme de chant d'orgue, existant à la Bibliothèque Nationale de Paris et qui est un modèle unique et achevé de « manuel de contrepoint » car nous le publions et commentons ailleurs[1]. Contentons-nous de renvoyer le lecteur à notre édition moderne de ce manuscrit si rare.

Vers 1580, se place un livre d'une importance capitale, et dont cependant, nous ne connaissons que le manuscrit. Ce sont les *Avis*

1. Esp. Ms. 219. — Publié avec commentaires par H. Collet : *Un Tratado de Canto de Organo* (*Siglo* XVI). Sous presse.

sur le chant ecclésiastique[1] de Gomez de Herrera. Cet ouvrage est comme la conséquence espagnole du bref du pape Pie V sur le chant d'église, qui parut à Rome, le 17 décembre 1570[2]. L'auteur semble connaître à fond la *Pratique musicale* de Gaforus [chapitre xv], il cite en outre Polydore, Eusèbe, Boèce, de Saint-Victor, Isidore, etc...

Le chapitre premier s'occupe de l'invention de la « musique séculière et ecclésiastique »; le deuxième : de l'emploi de la musique ecclésiastique dans l'Ancien Testament; le troisième : de l'usage du chant dans le Nouveau Testament. Dans ce troisième chapitre, il est dit que « le Roi D. Fernando Ier de Castille et de Léon chantait avec les chanoines de San Ysidro, et que, finalement, l'Eglise catholique a toujours eu des hommes très doctes qui ont été à la fois de très grands musiciens et de très grands chanteurs [grandissimos Músicos y cantores]. »

Le quatrième chapitre, intitulé : *Comment de tout temps la Musique eut ses censeurs et ses défenseurs,* nous semble si riche, et si nécessaire pour une vue exacte de la musicologie espagnole au xvie siècle que nous allons le reproduire à peu près entièrement : « Que prétendirent les sacrés conciles, écrit Herrera, sinon corriger et refréner l'audace de ceux qui voulaient varier le chant de leurs amendements? de vouloir extirper cet abus de la variété, et de rétablir l'uniformité dont s'éloignent aujourd'hui les amateurs de nouveletés?... Et pour que l'on voie plus clairement le dommage causé dans la musique par la présomption et l'arrogance de ceux qui ont prétendu mettre la main sur elle, qu'on lise la vie de saint Léon, et l'on devra se convaincre avec tristesse, que des huit tons composés par l'insigne Pontife et Docteur saint Grégoire, à peine est-il resté la moindre trace, par suite de l'audace de ceux qui, de main en main, transformèrent le chant [canturia]. On verra aussi avec quelle raison l'on défendit jadis et l'on défend aujourd'hui la cause de la musique des *Préfaces* qui passe pour être sienne, afin de la garder de toute violation, de tout mélange et de toute altération petite ou grande. En effet, outre que la correction ouvre la porte à de très grands inconvénients, comme par exemple qu'un sacristain ignorant (comme il y en eut un à Madrid) ose amender la *canturie* ecclésiastique, il se produit un dommage plus grand, à mon avis :

1. Bibl. Nacional Madrid. M. 1345.
2. Cf. Notre livre cit., chap. ii, *passim*.

et c'est que l'œuvre composée par un saint aussi illustre, autorisée et réformée par d'autres nombreux docteurs, accréditée et employée dans l'Eglise catholique pendant plus de mille ans, cette œuvre peut être changée pour quelques fantaisies bizarres de ceux qui ne sont ni saints ni docteurs de l'Eglise comme saint Grégoire, qui sont des ignorants au prix de lui en matière de grammaire et d'accents, et qui ne sont même pas aussi théoriciens ou praticiens que nos raisonnables musiciens d'Espagne. Aussi bien je tiens pour sacrilège ce que ces gens-là font .. et ce que je fais, en les citant en face de saint Grégoire... Ensuite, le plain-chant se mêla avec la musique mesurée, qu'on appelle chant d'orgue, et contrepoint, jusqu'à tomber en de tels excès, que Jean XXII, Pontife romain, défendit d'employer le chant d'orgue dans l'office divin, comme il apparaît par l'extravagante *Docta Sanctorum Patrum*, et comme me l'apprit, avec mainte autre chose, Bartolomé de Quevedo, mon maître, « racionero » dans la sainte église de Tolède, très savant en lettres humaines et en musique. Il est certain que de la musique et du plain-chant que saint Grégoire composa, on n'emploie aujourd'hui que trois clausules de psaumes, et que les autres se sont implantées dans l'Eglise, par suite de l'abus introduit dans la musique. Ce dommage irréparable qu'a reçu le plain-chant ecclésiastique avec la perte des Tons est une bonne réponse à ces Censeurs qui allèguent pour excuse *que ces corrections n'altèrent pas la substance, mais que ce sont seulement quelques points et ligatures qui améliorent les accents*. Au contraire, il est sûr que la perte des cinq tons ne se fit pas d'un coup, mais qu'on les supprima à la façon de nos censeurs, à savoir de la même manière que procède la vermine : en rongeant ici un point, et plus loin, un autre ; déliant ici une ligature, en l'introduisant où elle n'a que faire, et laissant ainsi les points de la Préface rongés et consumés de telle manière qu'elle finit par ressembler à du linge mangé ou déchiré, dont la substance, certes, n'a pas changé, mais qui est tellement abîmé qu'on ne peut plus le revêtir... comme la Préface ne peut plus s'entendre... C'est là le chemin par où se sont perdus les tons de saint Grégoire, et par où se perdra aussi le ton des Préfaces, si l'on n'y apporte remède : le remède inventé par l'expérience contre la vermine, à savoir que l'on expose le linge à l'air, et qu'à la claire lumière on découvre les malandrins qui sont de petits vers pernicieux abîmant et consumant

le vêtement le plus riche, le plus précieux, et du drap le plus fin que l'on puisse trouver dans toute la musique ecclésiastique. Et il faut considérer avec attention l'artifice employé par ces censeurs, car il n'existe pas d'hommes d'affaires qui traitent ce qui leur importe avec autant de subtilité d'esprit. Ne traitent-ils pas, par exemple, de changer la *lettre* des « Préfaces », et comme l'échéance arrive sans qu'on les paye comme ils le méritent, ils rechangent la partie pour la fête du Samedi-Saint sur la bénédiction du cierge, et de là, avec plus de dommage, ils la reportent à l'*Ista Dominica* sur le *Te Deum Laudamus*, et ce qui commença si petitement, comme nous l'avons vu à propos des piqûres de vers, se termine en grand grâce à cette subtilité, et même prétend s'étendre à tout le trésor ecclésiastique, en *pointant* les « Préfaces » d'arbitraire façon, et en composant celle du *Te Deum* et de la *Bénédiction* tout différemment de la rédaction tolédane approuvée en Espagne. On veut même aller jusqu'à réformer de façon générale la musique romaine universelle, et, après cela, l'on ne peut s'étonner de ce que les tons de saint Grégoire se soient perdus. Quant à moi, je pense sans aucun doute que le péril est plus grand aujourd'hui que jadis, parce que les Censeurs antiques furent peu nombreux en plusieurs pays, et ceux d'aujourd'hui sont très nombreux dans la seule Espagne. Jadis s'élevèrent contre eux de célèbres Pontifes, des Conciles, des Empereurs, et maint homme grave, de grande autorité et culture ; et maintenant on trouverait difficilement quelqu'un pour oser les affronter ; et ceux qui devraient défendre la *Canturia* : ou bien jugent la chose de peu d'importance, ou bien dissimulent...

« Mais toujours la majesté immense de Dieu a éveillé quelque bon esprit (par exemple Daniel) pour ne pas permettre que l'on porte un faux témoignage contre cette très belle Suzanne [sic] : ainsi qu'il fit sous le pontificat de Grégoire XIII, en incitant un prêtre et chevalier espagnol[1], non moins religieux que savant, à défendre l'accusation portée devant le Pontife contre la Musique ecclésiastique et ses accents par les plus grands maîtres de Rome[2], derrière un autre personnage de plus grande autorité que celle que possèdent et ont jamais eue les censeurs espagnols. L'altercation et les raisons des

1. Allusion sans aucun doute, à l'intervention de Fernando de las Infantas.

2. Sur toute cette question, cf. notre livre cit., chap. II : *la Revision du Graduel Romain*.

deux parties arrivèrent aux oreilles du Pontife qui manda, persuadé de la vérité, qu'on ne devrait plus jamais traiter de cette matière. »

Les chapitres par lesquels se terminent les *Avis* d'Herrera sont loin d'offrir le même intérêt que celui-ci. A l'exception d'une étude sur le *Motu proprio* de Pie V, ils ne nous présentent que des observations surannées. La seconde et surtout la troisième partie de l'ouvrage sont négligeables.

Nous n'insisterons pas davantage sur le *Livre de Musique*[1] purement pratique écrit à l'usage des *Vihuelistas* par le vallisolétan Estéban Daça en 1576, et qui recueille des motets étrangers de Créquillon, Mayllart, Simon Buleau, Vasurto, Ricafort, etc... pour ne se souvenir qu'en passant du seul Guerrero. Son titre ambitieux de : *Le Parnasse* ne saurait dissimuler sa pauvreté.

Par contre le simple *De Musica libri septem*[2] du célèbre aveugle Francisco Salinas, est peut-être le traité de musique le plus parfait comme le plus réputé du XVI[e] siècle espagnol. Toute la doctrine du *Symbole de la foi* (1582) de Fray Luis de Granada semble découler de l'œuvre du musicien de Burgos (1577). Sous la forme d'une autobiographie, la *Praefatio* de ce livre fameux expose les idées de l'auteur sur la musique en général, et sur la culture intellectuelle nécessaire à tout artiste. Il y a là un véritable petit manuel de pédagogie esthétique, écrit en un latin élégant et précis. Salinas établit d'abord l'influence bienfaisante de la discipline musicale et sa place dans le *quadrivium*. De cette vérité, il déduit l'importance d'une préparation sérieuse et diverse. Aussi bien lui-même peut-il appuyer ses conseils de l'exemple d'une vie laborieuse. Il fut aveugle comme presque tous les grands musiciens espagnols de l'époque[3], et se tourna vers l'art de Pythagore comme vers la source de toute consolation et aussi de toute révélation. Il étudia le chant et surtout l'orgue, où il nous laisse entendre qu'il passa maître. Et ces études instrumentales ou *pratiques*, il les jugeait — à l'encontre de ses collègues — indispensables à la compréhension exacte de la théorie musicale et des systèmes spéciaux d'un Aristoxène, d'un Ptolémée

1. Bibl. Nac. Madrid, R. 14611.

2. Salmanticae excudebat Mathias Gastius MDLXXVII.

3. Cette curieuse observation est d'une exactitude absolue : Cf. notre livre cit., *passim*.

ou d'un Boèce. Mais il désirait aussi que l'artiste fût instruit dans les lettres classiques, qu'il devînt même un humaniste distingué. Le motif de cette audace chez un futur professeur de la traditionnelle, scholastique et démocratique Université de Salamanque, c'est que Salinas, grâce à la protection de Pedro Sarmento, archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, a été à Rome. Mêlé aux érudits dont le nombre l'étonne, il s'est piqué de leur pouvoir répondre et de leur paraître, lui aussi, un docte personnage. Comprend-il vraiment pour cela les premiers symptômes de la prochaine Renaissance? Nous n'oserions l'affirmer: la culture latine et grecque est pour lui ce qu'elle était pour un Vitruve : un ornement de l'esprit qui donne aux artistes l'autorité indispensable. D'ailleurs Salinas est tout nourri d'Aristote comme il conviendrait à un professeur du XIII[e] siècle : le grand « philosophe » a été pour lui le point de départ de ses patientes recherches et investigations. Outre Boèce, trop connu pour qu'il insiste sur son *De Musica,* Salinas a mis à profit de vieux manuscrits encore inédits qu'il a découverts à Rome ; il a lu Ptolémée à la Vaticane, et Porphyre, Aristoxène, Nicomaque, Bachaeus, Aristide, Briennius, toutes lectures qui lui coûtèrent vingt-trois années de travail, parmi les maladies et les deuils. Il désire alors prendre une douce retraite dans « l'honnête pauvreté » qui lui suffit ; mais « Dieu avait sur lui d'autres desseins » et le prince, en effet, l'appelle à l'Académie de Salamanque pour y enseigner la musique. Salinas vient donc occuper sa chaire, avec un succès considérable, certifié par Espinel en son *Marcos de Obregon*. Pour le nouveau maître, la musique est une science, une mathématique sacrée. Le moyen âge avait conservé l'antique division : il y avait la musique des mondes [l'harmonie céleste], la musique humaine [l'homme étant considéré comme une synthèse réduite de l'Univers], et la musique instrumentale. Salinas respecte cette division, bien qu'il prétende en apporter une autre plus accommodante : « Nos autem ut hanc Musicæ divisionem non aspernamus, quippe quæ magnos habeat auctores, ni etiam alteram... accommodatiorem afferri posse censemus [Liv. I. ch. I.] ». En effet, il nous parle d'une musique purement sensible et irrationnelle : c'est la *musique naturelle ;* d'une autre que seul perçoit l'entendement : c'est la *musique céleste et humaine;* et d'une troisième qui réunit les deux précédentes : c'est l'*instrumentale.* D'ailleurs Salinas ne fait que reproduire, à propos de la musique qui

s'adresse à l'entendement, les préceptes connus des universités du moyen âge : « L'harmonie de cette musique, dit-il, ne frappe point agréablement l'oreille, mais elle saisit l'entendement, parce qu'elle consiste non en combinaisons sonores, mais dans les raisons des nombres [non in permixtionibus sonorum sed in rationibus numerorum]. Et ainsi de la musique céleste... et de celle des facultés de l'âme où se trouvent, dit-on, toutes les proportions mêmes des consonances [Quamobrem idem judicium de Musica cœlesti... faciendum esse arbitror. Siquidem quæ in compage elementorum et in temporum varietate perspicitur, non aurium sensu sed rationis judicio perpenditur : qualis est ea quæ in partibus animæ invenitur in quibus omnes consonantiarum proportiones inesse dicuntur]. »

Tout le cours de musique spéculative du maître de Salamanque marquera ainsi des tendances traditionnelles : Aristote et Boèce l'inspirent surtout. C'est là sans doute ce qui en fit le bréviaire reconnu et indiscuté des artistes espagnols.

Nous ne voulons point quitter Salinas sans placer devant les yeux du lecteur un des modèles achevés de sa méthode et de son style. Nous choisissons la *Præfatio* où l'on retrouvera sous une forme classique et attachante les documents personnels que nous avons analysés plus haut : « Religiosores autem a musica nos reddi manifestum est : Valde enim erigimur ad rerum cœlestium contemplationem modulationibus et canticis, quae in templis audiuntur ; quod in sacris solennibus experimur, in quibus majori cum artificio et suavitate cantatur. Nec alia de causa choros monachorum, aut canonicorum in terris institutos fuisse credibile est, nisi, ut, quemadmodum cœlestibus in choris angeli Deo semper assistunt, pulcherrimis ejus laudes melodiis ac rhythmis celebrantes, ubi ut sancta canit Ecclesia.

Novas semper harmonias vox meloda concrepat.

« Sic etiam terrenis in his choris viri religiosi semper Hymnis ac Psalmis canendis invigilarent, et quo meliore possent modo Deum Optim. Maximumque laudarent. Id quod mali etiam demones cum sicuti dii colerentur, appetiverunt. Nulla enim tam barbara gens unquam inventa est quæ deos, quos coleret, non metris ac canticis venerarctur. Quod maximæ curæ fuisse Græcis et Romanis, eorum narrant historici : sed multo magis id populum Hebræum qui verum

Deum agnovit et coluit, curasse compertum est *Nam Salomonis in templo non pauciores quam ducentos et triginta octo cantores* inter quos novem erant archipsaltæ *et genus omne musicorum instrumentorum sacræ paginæ fuisse testantur*... Et duo Ecclesiæ lumina *Gregorius* et *Ambrosius quantum musicam ad religionis augmentum* prodesse indicaverint, plurimis canticis Hymnorum a se compositis testati sunt, quæ adhuc alterius Mediolani et alterius Romæ canentur. Doctiores musicæ, disciplina nos effici nemo ambigit qui vel minus quam mediocriter in mathematicis exercitatus sit : siquidem una ex quatuor mathematicis semper est habita, quæ inter disciplinas primum ut dicunt, gradum certitudinis obtinent. *Cujus veritas a nobis septem his libris* quos ea de re multis annis, et maximis laboribus tandem ad furem perduximus, patefacienda est.

« ... Ego vero ab ipsa prope infantia per totum vitæ meæ curriculum rebus musicis operam impendi. Nam *cum a nutricis uberibus cæcitatem infecto cum lacte* suxissem, nec adhibitis undique remediis ulla visus recuperandi spes affulgeret, non alia parentibus ars vel honestior, vel utilior visa est, inqua me potissimum institui vellent quam ea, quæ per auditum, alterum animæ ratione pollentis optimum ministrum, aptissime posset addisci. Nec solum in cantu qui humana voce conficitur, sed multo magis in ea musicæ parte, *quæ manuum usu in practicis instrumentis, quæ per antonomasiam organa vocant,* exercetur, omne fere tempus insumpsi : in quo quantum profecerim, aliorum esto judicium. Hoc tamen affirmare ausim, eum, qui Aristoxeni, Ptolemæi, Boëtii atque aliorum maximi nominis musicorum intelligere doctrinam exacte volet, hac in parte musicæ multum diuque exercitatum esse debere; quandoquidem omnes hi de priori musicæ parte, quæ Harmonica nuncupatur et ad instrumentalis harmonie compositione pertinet, scripserunt. De qua, qui versatus fuerit in musicis, quibus utimur instrumentis, multo facilius ac perfectius poterit judicare. Cæterum ne de aliorum etiam meorum studiorum ratione nihil omnino videar attigisse, forte, dum adhuc puer essem venit in patriam faemina quædam honestis orta natalibus, quæ linguæ Latinæ cognitione pollebat, et ut virgo sacra fieret, artem organa pulsandi mirum in modum addiscere cupiebat cujus addiscendæ gratia, cum domi nostræ mansisset, et illa musicam a me et ego vicissim ab ipsa Grammaticam didici, quam ab alio fortasse nunquam didicissem. Quia vel nunquam id patri venis-

set in mentem, vel quia vulgus practicorum ei, nocituras musicæ litteras persuasisset. Hujus ego disciplinæ degustatione discendi cupidor effectus persuasi parentibus uti me Salmanticam mitterent ubi linguæ Græcæ et artium ac philosophiæ studiis per aliquot annos operam dedi sed inde rei familiaris inopia proficisci coactus in regiam curiam me contuli, et a Petro Sarmento Archiepiscopo Compostellano peramanter exceptus cum eo paulo post in numerum Cardinalium assumpto, discendi potius, quam ditescendi gratia Romam veni ; ubi dum inter eruditos viros versarer quorum illic magna copia semper fuit, pudere me cœpit ejus artis, quam profiterer, ignarum esse, nec eorum quæ tractarem, afferre posse rationem. Et tandem intellexi non minus in musica quam in architectura verissimum esse illud Vitruvii, quod ii, qui sine literis contenderunt, ut manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, ut haberent pro laboribus autoritatem. Qui autem ratiocinationibus et literis solis confisi fuerunt, umbram non rem persequuti videntur at qui utrumque perdidicerunt, uti omnibus armis ornati, citius cum autoritate, quod fuit propositum, sunt assequuti. Quare cum ex Aristotele cognovissem, numerorum rationes consonantiarum et intervallorum harmonicorum exemplares esse causas, nec omnes consonantias aut intervalla minora in suis legitimis constituta rationibus invenirem, veritatem ipsam ad sensus et rationis judicium investigare conatus sum. Qua in re me plurimum adjuverunt, praeter Boëtium, quem omnes in ore musici habent, Graecorum antiquorum libri manu scripti, nec adhuc Latinitate donati, quorum etiam illic magnam inveni copiam, sed ante alios Claudii Ptolemaei, cui nescio plus Astronomia debeat, an musica, harmonicorum libri tres ex Bibliotheca vaticana et Porphyrii in eos comentarii maximis divitis ex antiquorum lectione collectis instructissimi : quorum mihi copiam fecit Cardinalis Carpensis : et Aristoxeni de Harmonicis elementis libri duo, et Nicomachi, quem Boëtius sequutus est, etiam libri duo, Bachæi unus, Aristidis libri tres, itidem Briennii tres, quos Cardinalis Burgensis Venetiis ex Divi Marci Bibliotheca sibi transcribendos curaverat. Quorum iis, quæ bene dixerunt, doctior et quæ secus, cautior effectus, ad hujus disciplinæ cognitionem exactam potui pervenire. In cujus inquisitione et examinatione plures viginti tribus annis consumpsi ; et tandem multis calamitatibus, præsertim duorum cardinalium et Proregis Neapolitani, qui me

magis amarunt, quam ditarunt, mortibus oppressus, et tribus fratribus bello amissis, maximo natu tribuno militum, et altero ejus signifero sub urbe Metensi, tertio ad conducendum militem ab Albano duce misso in itinere interfecto, paucis contentus, quæ tenuem admodum victum suppeditare possent, ad Hispanias redire decrevi. Statueram autem id, quod mihi vite tempus superesset intra meos me continere parietes, et otiosam vitam in honesta paupertate degentem, mitri tantum et musis canere :

Nam nec divitibus contingunt gaudia solis,
Nec vixit male, qui natus moriensque fefellit.

« Sedaliter Deo Opt. Maximo visum esse arbitror, qui me ex Italia, postquam in ea vigenti sere annos non prorsus ignotus impenderam, ad Hispanias revocavit : et ex aliis Hispaniarum urbibus, in quibus artem musicam præmiis fatis amplis exercere poteram, ad Academiam Salmanticensem post triginta sere annos, ex quo ab ea profectus fueram tandem redire concessit. In qua una, præmia satis honesta proposita sunt musicæ doctrinam, tam quæ speculatur, quam quæ operatur, profitenti. Intellexit enim *Alphonsus Castellæ Rex hujus nominis Decimus Cognomento Sapiens*, qui vel primus eam instituit, vel in meliorem formans redegit, non minus musicæ disciplinam, quam cæterarum mathematicarum in quibus ille maxime excelluit , disci opportere : nec solum illius usum, sed speculationem etiam esse necessariam ei, qui musici nomine dignus merito judicandus esset. Quam ob rem inter primas et antiquissimas cathedram illuis erexit, quæ cum Doctore vacaret, quæreretur que, qui musices utranque partem in ea rite docere posset, *ego Salmanticam veni*, ut hujus disciplinæ peritos sui periculum in ea facientes, audirem. Ubi cum aliquod meorum in musica studiorum specimen dedissem, judicatus sum ad id munus obeundum idoneus : et cathedram ipsam duplicato sere adauctam præmio, ipsa etiam regia majestate probant, sum consequutus. Et de me quidem hæc, fortasse plura, quam opus erat dicere volui, solum ob hoc, ne prorsus omni destitutus auxiliorem tantam aggressus esse viderer. Nunc ad reliquas instituti nostri rationes prosequendas revertar. Et possem equidem ostendere, si vellem, nullam esse earum artium, quæ circulum doctrinæ constituunt, quæ ab eo fastigio, in quo veterum beneficio fuerat collocata, lapsu miserabili, non

deciderit. Sed non liber libet mala nostra querelis nihil proficientibus augere : longe enim præstat gaudere, quod dudum non Romani modo et Itali, sed Hispani, Germani Galli et Britani illi toto orbe divisi hanc tantam bonarum artium ruinam certatim fulcire contendunt.

« Principia hujus disciplinæ ab arithmetica sumuntur, et in ea ut ipsius conclusiones probantur et facilitas in numerando mirum in modum prodest speculationem rerum musicalium intelligere aut facere volenti : contra vero tarditas, dici non potest, quantum hujusmodi cogitationibus officiat. Nec geometrice volumus eum ignarum esse : omnis namque matheseos disciplina, ut Boëtius ait, amat alterna probatione constitui, quæ multum ei prodesse poterit in participatione, ut vocant, musicorum, quibus utimur, instrumentorum facienda ad ditonum in duo, et tritonum in tria spatia æque proportionalia dividenda. Opus est etiam ei linguæ Græcæ cognitione : quoniam omnia vocabula hujus artis Græca sunt. Et preterea evolvendi sunt ei scriptores hujus artis, qui fere omnes Græci fuerunt, præter Boëtium et Divum Augustinum quorum ille harmonicam, hic rhythmicam a Græcis ortas parentibus Latino sermone loqui docuerunt. Nam ceteri Latini antiqui quam paucissima, recentiores vero plura quidem, sed parum dilucide tradiderunt. Et imprimis ad eam musicæ partem quæ ad rythmum pertinet, intelligendam, eum in poëtica non parum exercitatum esse convenit, ut de metrorum ac versuum multiplici varietate ex variis poetarum exemplis facilius ac perfectius valeat judicare. »

Deux ans après l'apparition du livre de Salinas, un des musiciens les plus célèbres de l'École Andalouse : Fernando de las Infantas, à la fois théologue comme le prouve son *Tractatus de Prædestinatione* [Paris, 1601], compositeur ainsi que l'atteste Cerone, et théoricien, publiait à Venise, en 1579, ses *Plura modulationum genera super excelso Gregoriano Cantu*. Mais c'est là une exception à l'époque qui nous occupe. En général, les livres d'un ordre aussi pratique deviennent rares. Une recrudescence de l'esprit scholastique vient, au contraire, se faire sentir dans la plupart des œuvres théoriques de la fin du xvi[e] siècle, et la philosophie musicale a le pas sur l'expérience ; la spéculation domine la pratique.

Ce besoin d'affirmer la valeur de la science, ce retour à la haute et vieille tradition, à tout l'appareil désuet de la musicologie mé-

diévale s'expliquent par les progrès rapides de la Renaissance et de la Réforme qui gagnent chaque jour du terrain, et envahissent même la très catholique Espagne. En face du péril croissant, les défenseurs de l'ancienne dialectique et de la foi ancestrale s'obstinent et se liguent. Un ton doctrinaire et parfois prophétique imprègne leurs œuvres dédaigneuses des nouveautés sacrilèges. Voici par exemple l'*Art de musique*[1] de l'organiste Franscisco Montanos qui soutient avec une force singulière « le principe de l'expression philosophique des compositions musicales, et de la conformité intime du texte et de la musique[2] ». Après avoir cité, pour définir la musique, Aristote, Gaforus, Bède le Vénérable, Ornito Parchi, Boèce, Cicéron, Zelius, Augustin et Bernard, Montanos incline à la division de la musique en *harmonique, métrique et rythmique*. Puis il ajoute : « L'art du plaint-chant, dans l'ordre des lettres et des signes, a l'ordre de l'année. Car ainsi que celle-ci n'a pas plus de sept nombres de jours qui sont ceux de la semaine, lesquels étant finis se recommencent les jours, ainsi l'art du plain-chant a sept lettres qui sont le principe de sept signes, lesquels étant achevés se répètent sans cesse. » Ces sept lettres se répètent trois fois dans les registres grave, aigu et suraigu, comme le démontre la *main musicale*[3]. Montanos prétend que le nombre ternaire est parfait « quia constituitur ex principio, medio et fine, hoc ex D. Augustin. l. cap. suæ musicæ. » Mais il spécifie que ce nombre « ne perfectionne pas les figures, car aucune figure ne peut être parfaite si ce n'est par mode, par temps ou par prolation ».

Le contrepoint se définit pour Montanos comme pour Bachio : un nombre constitué de la diversité des consonances. La *compostura* est pour lui ce qu'elle est pour Nicomaque, Tinctor ou Aristote, et la *proportion* qui lui semble être la « partie la plus difficile à comprendre de l'art musical » dépendra selon lui de l'arithmétique [proportio est habitudo duarum quantitatum] : d'où la nécessité de s'en remettre aux Pythagoriciens.

Montanos discute [p. 15] la délicate et vieille question de savoir « quel est le plus grand demi-ton, celui qu'on chante ou celui qu'on ne chante pas ? Car tous deux font la quantité d'un ton divisé en

1. Valladolid, 1592. Bibl. Nac. Madrid.

2. Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, t. IV, p. 207.

3. On trouvera cette curieuse *main musicale* dans notre livre précité, chap. v.

neuf parties appelées *comas*, dont cinq pour un demi-ton, et quatre pour l'autre. De graves auteurs latins ont là-dessus des opinions diverses. Nicolay Bolici en son *Inquiridion de Musique* dit ainsi : le dièze, dans le genre enharmonique est la moitié d'un demi-ton chantable... et dans le diatonique et le chromatique, c'est le demi-ton mineur de quatre *comas ;* tandis que le demi-ton majeur ou de cinq *comas* s'appelle *apotome* et se chante de *mi* à *fa*. La même chose écrit Moya en son *Arithmética* [c. 40. art. 10] ». Et Montanos nous dit son œuvre personnelle : « Il y avait trente ans que j'étais maître de chapelle à Valladolid et autres lieux, quand volontairement je me mis à écrire ces traités. Et quoique avec soin j'aie traité de pratique, comme on le verra dans mes ouvrages, j'ai toujours été ami d'entendre la théorie pour donner raison de la faculté que je professais ; et c'est ainsi que j'étudiai scrupuleusement tous les graves auteurs latins et de notre langue que je pus rencontrer, depuis les premiers qui s'exercèrent à cette science jusqu'aux Grecs ; et plusieurs fois j'ai spéculé sur cette question et j'ai toujours été d'avis que le demi-ton que nous employons de *mi* à *fa* et les autres accidents sont le demi-ton *majeur*. Et que celui qui ait l'oreille exercée en fasse la preuve sur l'orgue. Qu'il monte d'*alamire* à la touche noire de *fabemi* qui est le demi-ton que nous chantons, et qu'il recommence à monter de cette même touche noire à la blanche du même signe, et il verra que la quantité est moindre. S'il ne le perçoit pas bien, qu'il fasse une autre expérience : qu'il joue d'abord par le *mi* et y fasse une clausule ; puis qu'il descende pour faire le demi-ton de la touche blanche à la noire, et il verra que la quantité nécessaire n'y est plus, et que l'oreille en est offusquée. Et de la même touche noire si l'on descend sur celle de *sol re*, la quantité augmente, qui est le demi-ton que nous employons *fa mi*. Et deux opinions contraires disent que celui que nous n'employons pas est le majeur, et celui que nous avons en usage est *mi fa*, et que tous deux unis ne font pas un ton entier. Et l'expérience nous apprend que non seulement ils font un ton, mais une tierce, qui souvent se compose de deux demi-tons. Or la tierce de deux demi-tons chantables étant plus qu'un ton, il apparaît clairement que le demi-ton majeur est celui que nous employons *et hoc sufficiat*. »

Le dernier traité de Montanos [p. 28] s'intitule *Des lieux communs* [illa quibus generaliter ut propria utuntur]. Quant à la table [p. 52]

elle nous présente [lettre L] une brève synthèse des effets de la musique : qui réforme les esprits troublés, fait que les soucis s'oublient, mitige les peines des travailleurs, répare les forces de ceux qui sont fatigués, excite à la dévotion et aux larmes pieuses, donne le sommeil à ceux qui le cherchent, persuade à la clémence, modère les graves maladies, et enfin occupe la première place [el primado] parmi les arts libéraux.

L'ouvrage de Montanos eut plus d'éditions[1] qu'aucun autre ouvrage didactique du temps. L'un des plus rares, au contraire, demeure l'*Art et la somme du plain-chant* du valencien Juan Francisco Cervera, publié en 1595 chez Patricio Mey, mais aussi peu important que le *De Musica et cantu figurato* du chanoine régulier Martin de Azpilcueta, dit Navarro (1491-1585), de l'ordre de Saint-Augustin dans la Congrégation de Roncevaux[2].

On ne saurait préciser la date de quelques ouvrages appartenant à la fin du XVI[e] siècle, comme par exemple le *De ratione musicæ et Instrumentorum usu apud veteres Hebræos* du moine de Cîteaux Cipriano de la Huerga ; ou le *De Musica Magica* du P. Martin del Río ; ou enfin le *Traité de musique spéculative et pratique* du D[r] Thomas Vicente Tosca, de la Congrégation de l'Oratoire, à Valence. Nous ne pouvons pas plus nous arrêter à ces ouvrages perdus ou tombés dans l'oubli qu'à l'*In Musicam* de Fray Vicente Montañes, ou aux écrits d'un Manuel Narro et d'un Vicente Adam.

Les effets de la Musique que résumait Montanos sont étudiés au début du XVII[e] siècle par un docteur israélite de Salamanque, professeur de médecine à Hamburg dès 1576, Rodriguez de Castro, en un curieux ouvrage intitulé *Medicus politicus sive de Officiis Medico-politicis tractatus* et publié à Hamburg en 1614. L'épigraphe des principaux chapitres du IV[e] livre nous renseigne suffisamment sur le contenu de ce livre spécial : *Ut demonstretur non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur* [chap. XIV] ; *notantur ac rejiciuntur Musicæ abusus* [chap. XV] ; *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus auctorum suffragiis et experimentis comprobatur* [chap. XVI].

1. Valladolid, 1594. — Salamanque, 1610. — Madrid, 1648. — Saragosse, 1665, 1670. — Madrid, 1693, 1712, 1728, 1734, 1756, etc...

2. Cf. Les deux éditions de ses œuv. compl. 6 vol. in-fol. Léon, 1597 et Venise, 1602.

La littérature musicale du XVIIe siècle ne saurait nous offrir l'admirable ensemble que nous avons exposé dans les pages précédentes. Cependant la scission entre les deux siècles n'est pas si brusque que l'on ne puisse encore trouver quelques traités où luisent les derniers reflets de ce que nous appellerons avec Durán la « Lux bella » traditionnelle. Dans le nombre encore considérable des ouvrages didactiques, nous distinguerons d'abord l'*Art de plain-chant* d'Andrès de Montserrate, publié à Valence en 1614.

Dans la préface (p. 5) l'auteur se déclare disciple du « divin Platon », ce qui est la première adhésion ferme que nous pourrons relever au cours de nos études de musicologie espagnole du siècle d'or; mais il s'agit de Platon « interprété par Marco Tulio Ciceron en ses *Oficios* ». Quoi qu'il en soit, l'auteur ne renie pas « Severino Boecio, Franchino Gafforo Laudense, Jacobo Fabro Stapulense, Nicolao Vuollico Barroducense. » Il leur adjoint même des maîtres aussi modernes que « Francisco Tovar, fray Juan Bermudo, Melchior de Torres, Matheo de Aranda, Francisco de Montanos. » — Dans un second prologue (p. 8), il « exhorte les commençants qui désirent être de parfaits musiciens d'église » et cite Martinez de Bizcargui [généralement honni], Juan de Espinosa, Juan Martinez, Durán et enfin Cerone. Il explique — comme naguère Montanos — la symbolique *main musicale*, et commence une dissertation philosophique imprégnée du plus pur esprit scholastique. Plutarque, Aristote, Boèce, Guido et Salinas s'y rencontrent avec Pythagore, Aristoxène, d'Etaple, Despuig et Blas Roseto. Il rappelle les vers du *Michrologus* [sic] si décisifs :

Musicorum et cantorum magna est distantia
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica :
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
Cœterum tonantes vocis si laudente acumina :
Superabit Philomena vel vocalis asina :
Quare eis esse suum tollit Dialectica,

et termine son manifeste par la sentence de Despuig : *nisi de fonte Geometriæ Aritmeticæque gustaveris, perfectus musicus esse non poteris.*

Il est très regrettable que l'on ait perdu les *Cas moraux de la musique,* écrits par Fr. Correa y Araujo, organiste à Séville, recteur

de la Hermandad des prêtres, maître en la Faculté, et publiés à Alcalá en 1626, car cet ouvrage jouit d'une grande vogue parmi les musiciens du XVII[e] siècle, et il eût été pour nous un modèle achevé de cette survivance espagnole de la scholastique, que nous avons constatée avec étonnement. Du moins possédons-nous encore de cet auteur l'intéressant *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica* [1]. En des « advertencias » préliminaires, Correa nous fait part de ses intentions et de ses innovations personnelles. Il nous apprend aussi que la notation « en cifra » est due aux Espagnols ; et il se vante d'écrire pour la première fois sur une même page toutes les parties vocales, ce qui est inexact, puisque le Codex Calixtinus, par exemple, nous offre déjà cette disposition si commode. Correa s'étend sur le diapason, et distingue le diapason arithmétique [celui des maîtres] et le diapason harmonique [celui des disciples]. Le diapason arithmétique a le *diatessaron* à la partie inférieure et le *diapente* à la partie supérieure. Le diapason harmonique présente l'ordre contraire. Les maîtres donnaient à la Basse et à l'Altus, octave respective, le diapason arithmétique, et au Ténor et au « Tiple » octave respective, le diapason harmonique. Les disciples faisaient tout le contraire. L'arithmétique commence une quarte au-dessous du final à l'octave, et l'harmonique au final lui-même. Correa nous dit qu'il place d'abord les diapasons pour reconnaître les tons, puis qu'il les enlève (p. 112) pour obliger les disciples à des recherches, telles que l'*ambitus* légitime de chaque ton. L'*ambitus* du Ton Maître est le diapason arithmétique [+ une octave + un diatessaron au-dessous du premier diapason + trois points de licence dont deux en dessous et un au-dessus]. L'*ambitus* du Ton Disciple est le diapason harmonique [+ un diapason + un diapente + deux points de licence]. — Correa développe ensuite la question complexe des proportions musicales. Il cite l'*Enchiridion de Musique* de Nicolas Barroducense, le *Livre de Chant d'Orgue* de Manuel Rodríguez Coello, les *versos* de Peraza, les *Kiries* d'Antonio de Cabezon, enfin Diego del Castillo et Manuel Rodriguez Pradillo. Puis il passe aux *Tientos* proprement dits. Entre les œuvres qui ornent son volume, nous retrouvons la célèbre chanson de Verdelot :

1. Alcalá, 1626.

Qui la dira la penne de mon cueur
Et les douleurs que pour mon amy porte
Je ne soutiens que tristesse et langueur
J'aimeroye mieulx certes en estre morte,

dont nous avons reproduit le thème large et mélancolique[1].

Bien que nous ayons systématiquement écarté de notre étude les auteurs portugais, nous croyons utile de citer le seul ouvrage de l'époque qui traite avec détails et clarté de la question des *figures* [das figuras de calar], et qui n'est autre que le très apprécié *Art de Musique de Chant d'Orgue*[2] du maître de chapelle de Sainte-Catherine du Mont Sinaï : Antonio Fernández, publié à Lisbonne, en 1626. Ce livre contient en outre un chapitre des plus importants sur les *Modes et tons, leur invention et leurs propriétés* (p. 123) où l'Espagnol Bermudo l'emporte en autorité sur Pythagore, Augustin ou Boèce.

Nous ne pourrons nous arrêter au recueil manuscrit de 222 chansons profanes intitulé *Livre des Tons Humains*[3] qui procède du couvent des Carmélites de Salamanque et qui est daté du 3 février 1656, et nous ne pourrons plus reconnaître de tradition doctrinale que dans quelques ouvrages rares et espacés. Le *Pourquoi de la Musique* d'Andrés Lorente est daté de 1672. C'est un livre déjà presque exclusivement pratique. C'en est fini pour l'Espagne de son admirable effort de science musicale. La Renaissance qui pénètre insensiblement les mœurs intellectuelles du gothique royaume de Philippe II, ne permet plus les affirmations sentencieuses de l'Ecole, la foi candide en cette suprématie chimérique de la spéculation symbolique sur l'art aujourd'hui émancipé. En outre, la direction manque. Le roi préfère la peinture d'influence italienne à la musique de tradition espagnole. Par delà les frontières occidentales, c'est au contraire la floraison magnifique que dirige un roi musicien, l'ancien duc de Bragance maintenant don Juan IV. Le monarque portugais s'entoure d'une pléiade de compositeurs et de théoriciens, tels que Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fra Antonio de la Madre de Dios, Fra Miguel Leal, Almeyda, Faria,

1. Cf. notre livre précité, chap. v.
2. Bibl. Nac. Madrid, R. 9691.
3. *Ibid.* M. 1262.

Fogaça et Antonio de Jesús. Sa bibliothèque passe pour être la première d'Europe, et nous en conservons, en effet, le copieux catalogue. Lui-même enfin écrit son manifeste si remarquable : *Défense de la Musique moderne* en réponse à son détracteur, l'évêque Cirilo Franco.

Ainsi, en face de l'universelle décadence des arts espagnols — à l'exception de celui qu'inspire la Renaissance italienne, — l'histoire musicale du Portugal touche à son apogée. Aussi bien les deux évolutions musicales espagnole et portugaise ne sont pas parallèles, et l'histoire de la musique au Portugal a pu occuper très justement un volume spécial[1].

Nous revenons donc à la période de décadence de la musicologie espagnole, et en particulier au *Pourquoi de la Musique* d'Andrés Lorente, publié à Alcalá de Henares en 1672, et dédié à « Marie Santissime, notre Avocate et Dame, conçue sans tache de péché originel au premier instant de son existence, maîtresse des meilleurs chanteurs qui, dans cette vie mortelle, s'exercent aux œuvres d'entendement et de voix, etc... »

L'auteur, « natif d'Anchuelo... gradué en la faculté des Arts par l'Université d'Alcalá, commissaire du Saint-Office de l'Inquisition de Tolède, prébendier et organiste de l'Eglise magistrale de Saint-Just, pasteur de la ville d'Alcalá » fait preuve de beaucoup de lecture. Il a été élevé dans la tradition scholastique, un peu désordonnée parce qu'elle lui fut enseignée à Alcalá, plus moderne que Salamanque. Il cite pêle-mêle Aristote, Franquinus, Bernard, Montanos, Augustin, Boèce, Zelius, Nicolas Bolici, Tapia, Eusèbe, Isidore, Hugues de Saint-Victor, Aulu-Gelle, les Evangélistes, Pline le Jeune, Zénon, Platon, Roseto, Saint-Séverin, David, Hilarion, Macrobe, Dorilaus, Hiéronyme, Cicéron et Bermudo, à propos de la division de la musique en *céleste, élémentaire et humaine*, ce qui semble bien être une division illogique autant que neuve. Il nous explique (p. 9) pourquoi les lettres du plain-chant sont au nombre de sept, et pourquoi la *Main gauche* en est le symbole, main « qui n'est autre chose qu'une règle ferme et sûre, un principe et un guide rapide pour apprendre parfaitement le chant : on l'appelle *gamme arétine*. »

1. Cf. Vasconcellos (J.), Os musicos portuguezes.

La note première (p. 19) est comme un écho des manifestes fameux du XVIe siècle, et traite « de l'estime où est tenue la musique, de ses propriétés, de ses effets, du respect qu'elle mérite de la part du compositeur, de la raison qui poussa les Saints-Pères à l'employer pour les louanges divines, de l'offense à la Majesté de Dieu qui résulte du mélange dans l'office des chants impurs et profanes, enfin de la différence qui existe entre le chant et l'accent. » Lorente se complaît dans l'évocation des miracles antiques dont la musique fut l'héroïne ; il considère avec Plutarque que celui qui n'aime pas la musique n'est pas composé lui-même harmoniquement; avec Galien, Avicenne et Isidore, il constate que les maladies peuvent être guéries ou soulagées par elle. Enfin les conclusions des Docteurs et des Conciles, en particulier celles du Concile de Trente en sa XXIIe session, lui dictent le choix de la musique appropriée au temple.

Lorente, malgré les dates, demeure donc dans la tradition espagnole. Nous pourrions lui adjoindre l'auteur des *Lumière et Nord Musicaux*[1], parus cinq ans plus tard en 1677. Le prêtre Lucas Ruiz de Ribayaz, prébendier de l'Eglise Collégiale de Villafranca del Bierço, qui dédie son livre, lui aussi, à la Reine des Anges, Marie Santissime, patronne de la Collégiale » transcrit sa musique d'après le chiffrage de la « vihuela ». Il s'étend quelque peu sur l'Art, et unit agréablement la théorie et la pratique.

Plus curieux encore que la *Luz y Norte Musical* est un manuscrit latin, daté du 12 avril 1698 et publié à Ségovie sous le titre mystérieux de *Gemma Harmonica*[2] « in quator [*sic*] Libros digesta, qua universa musicæ, tam Theoricæ quam Practicæ scientia ; summa varietate traditur. » C'est là un véritable retour en arrière, un traité purement scholastique, où revit la *profunda sapientia* du P. Kircher, avec son *proœmium* où l'on étudie l'objet, la définition, la division et la *spéculation* musicales; et son premier livre tout mathématique qui expose la doctrine des nombres. Au reste, l'ouvrage n'est pas original et ne saurait nous retenir plus longtemps.

Après ces derniers rejetons d'une branche agonisante, il nous

1. Bibl. Nac. Madrid, R. 9407.
2. *Ibid.*, M. 1203.

faut aller jusqu'à l'an 1761 pour retrouver un peu cet esprit scholastique espagnol dans l'œuvre extravagante par endroits, d'un véritable Cerone catalan : la *Musique Canonique*[1] de D. Juan Francisco de Sayas, prébendier et organiste de la Cathédrale de Tarragone, dédiée à « la Reine du Ciel et de la Terre » et divisée en trois vastes parties et dix longs chapitres. C'est une compilation laborieuse de tous les auteurs anciens et modernes, une synthèse quelquefois utile, fastidieuse le plus souvent, et qui clôt pour nous la liste des œuvres théoriques que firent croître dans la péninsule les doctrines des grands docteurs du moyen âge, et dont l'apogée correspond au siècle d'or de l'Espagne littéraire et artistique, à ce xvi[e] siècle ignorant du vaste mouvement de la Renaissance, dont l'aurore brillait aussi en pays latin, mais qui jamais ne put s'acclimater en la patrie d'un Isidore de Séville.

1. Bibl. Nac. Madrid. M. 44.

HENRI COLLET.

DEUX IMITATEURS FRANÇAIS DES BOUFFONS

BLAVET ET DAUVERGNE

Nous avons exposé récemment l'importance du rôle que les Bouffons jouèrent à Paris, de 1752 à 1754[1]. Non seulement, la campagne menée à l'Opéra par la troupe de Bambini détermina la fameuse *Querelle des Bouffons* ou *des Coins,* mais encore elle provoqua chez les compositeurs français un mouvement qui devait être extrêmement fécond. Tandis que polémiques et discussions allaient leur train, remuant des idées, posant des problèmes, dans une mêlée d'opinions un peu confuse, les directeurs de théâtre et les musiciens témoignaient, par des faits concrets, de l'impression exercée sur eux par les intermèdes italiens. Tout d'abord, on traduisit ces intermèdes, et, grâce à Favart et à Beaurans, nous eûmes une *Servante maîtresse* qui reproduisait en français, avec quelques variantes sans doute, mais sans modifications essentielles, la *Serva padrona* de Pergolèse[2]. Puis, on les parodia, c'est-à-dire qu'on adapta leur musique à des paroles nouvelles, en conservant toutefois les grandes lignes de l'affabulation originale, comme par exemple dans *Ninette à la Cour,* qui consiste en une adaptation française de *Bertoldo in Corte*[3]. Enfin, piqués au jeu, les compositeurs français se mirent eux aussi, à écrire des opéras-comiques dont la musique, tirée de leur propre fonds, répudiait le système d'emprunts employé dans les parodies.

Déjà, le 18 octobre 1752, Jean-Jacques Rousseau faisait entendre à

1. L. de la Laurencie. *La grande saison italienne de 1752 : Les Bouffons* (S. I. M., juin-juillet-août 1912 et tirage à part).

2. *La Servante maîtresse* fut jouée le 1er août 1752.

3. *Ninette à la cour* passa le 12 mars 1756.

Fontainebleau un intermède français, le *Devin du Village*, vraisemblablement inspiré des intermèdes italiens, car, ainsi que l'a montré dernièrement M. Tiersot, Jean-Jacques en conçut l'idée et en écrivit la musique au cours du séjour qu'il fit à Passy, pendant le printemps de 1752, chez son ami Mussard, grand admirateur de l'*opera-buffa*[1]. Toutefois, le *Devin du Village* ne peut se rattacher directement à la saison italienne de 1752, puisqu'il était terminé avant la première représentation de la *Serva padrona* (1er août 1752). M. Tiersot a très justement dégagé le caractère original de cette idylle villageoise qui apparaît « comme un parfait et complet modèle d'opéra-comique[2] ». Aussi, en sera-t-il d'autant moins question ici que le *Devin* n'incline en aucune façon vers la bouffonnerie. Au contraire. deux ouvrages français représentés en 1752 et en 1753, le *Jaloux corrigé* de Michel Blavet et *les Troqueurs* d'Antoine Dauvergne se coulent tout-à-fait dans le moule des intermèdes bouffes que Manelli et la Tonelli avaient su faire applaudir à Paris, et on peut voir en eux les premiers représentants de ce genre qui soient sortis de la plume de musiciens français.

I

BLAVET ET *LE JALOUX CORRIGÉ*

Le *Mercure* d'avril 1753 imprime la note suivante :

« L'Académie royale de musique a donné le jeudi gras 1er mars, la 1re représentation du *Jaloux corrigé*, opéra-bouffon en un acte et du *Devin du Village* »[3]. *Le Jaloux corrigé* eut donc l'honneur d'accompagner, sur l'affiche de l'Opéra, la première exécution, à ce théâtre, de la fameuse pièce de Rousseau.

Cet « opéra-bouffon » avait déjà paru sur une autre scène. Le 18 novembre 1752, il était représenté à Berny, chez le comte de Clermont[4], et, en offrant le *Jaloux corrigé* à son protecteur, Blavet

1. J. Tiersot. *Jean-Jacques Rousseau* (*Les Maîtres de la musique*), pp. 101, 102. Sur ce séjour de Rousseau à Passy, voir G. Cucuel : *Jean-Jacques Rousseau à Passy* (S. I. M., juillet-août, 1912).

2. J. Tiersot. *Loc. cit.*, pp. 99 et suiv., pp. 197 et suiv.

3. *Mercure*, avril 1753, p. 163.

4. *Eloge de M. Blavet, musicien mort en* 1768, par M. François (de Neufchâ-

précise bien qu'il l'avait composé à l'instigation de celui-ci : « Monseigneur, déclare-t-il, il ne faut rien moins que votre nom auguste à la tête de ce petit ouvrage pour prévenir le public en sa faveur ; la connoissance qu'il a du goût et des lumières de V. A. S. me fait espérer qu'il recevra favorablement cette bagatelle faitte par votre ordre et sous vos yeux ». On sait que Clermont, dans sa résidence de Berny[1], donnait de brillantes fêtes que Laujon compare à celles qui, fastueusement, se déroulaient à la « cour de Sceaux ». — « Opéra français, opéra-bouffon, opéra-comique, vaudeville, parade même, écrit M. Cousin, son théâtre suffisait à toutes les représentations », et un orchestre d'élite était attaché à la personne du prince[2].

Michel Blavet comptait, avec le violoniste Pagin, au nombre des musiciens de Clermont. Il était né à Besançon, de Jean-Baptiste Blavet et d'Oudette Lyard, et fut baptisé le 13 mars 1700, à l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville[3]. Son père exerçait la profession de tourneur.

D'après le *Nécrologe* de 1770, dans lequel on inséra son *Éloge,* « sa passion pour la musique s'annonça dès sa plus tendre jeunesse. Il sut bientôt jouer de presque tous les instruments et, particulièrement, de la flûte traversière et du basson[4] ». Son biographe, François de Neufchâteau, assure qu'il fut autodidacte ; toujours est-il que, dès 1718, on le pressait de se rendre à Paris. Mais, époux précoce, il se mariait justement cette année-là, et faisait, en la personne d'Anne-Marguerite Ligier, un choix judicieux « ce qui est assez rare à cet âge », si l'on en croit le *Nécrologe* de 1770[5]. Il resta donc en

teau), dans le *Nécrologe* de 1770, p. 335. C'est là où Grégoir a puisé ce renseignement : E. Grégoir, *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens,* III, pp. 6, 7.

1. Dédicace du *Jaloux corigé.* Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont, était l'arrière-petit-fils du grand Condé et le frère du duc de Bourbon et du comte de Charolais. Voir F. Cousin : *Le Comte de Clermont.*

2. J. Cousin. *Loc. cit.,* II, pp. 3, 4. Le ms. 3112 de la Bib. de l'Arsenal qui renferme des pièces jouées à Berny (*Spectacle du château de Berny*) contient un fragment des *Viaggiatori* de Leo (f°s 12, 13).

3. Voici l'acte de baptême de Michel Blavet : « Michel, fils de Jean-Baptiste Blavet et d'Oudette Lyard, sa femme, a été baptisé le 13 mars 1700. Le parrain a été Michel Renaud, et la marraine Anne Lyard, en présence des soussignés : Jean-Baptiste Blavet C. M. Morand, prêtre. (*Extrait des registres des actes de baptêmes de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Besançon*).

4. *Nécrologe,* 1770, p. 335.

5. *Ibidem.*

Franche-Comté, et le 4 juillet 1719, il lui naissait un fils, Jean-Louis, qu'on baptisa le 6 juillet, dans l'église Saint-Paul de Besançon[1].

Ce n'est qu'en 1723 que Michel Blavet se décide à suivre, dans la capitale, le duc Charles-Eugène de Lévis qui appréciait grandement ses talents. Trois ans après, en 1726, le jeune virtuose, le « Tulou du XVIIIe siècle », ainsi que l'appelle M. Cousin, débute avec un éclatant succès au Concert spirituel. Le mercredi de la Passion, il paraît sur le programme à côté du flûtiste Lucas[2] et reçoit de vifs applaudissements[3]. Le jour de la Toussaint, « le sieur Blavet, dont on a déjà parlé, écrit le *Mercure*, joua des *concerto* sur la flûte traversière qui firent un extrême plaisir à la nombreuse assemblée qui s'y trouva[4] ». Enfin, en mars 1727, le journal signale sa « justesse », sa « vivacité » et sa « précision admirable[5] ».

A cette époque, Blavet appartenait comme on disait alors, au prince « de Carignan » qui le pensionnait et le logeait[6]. Lorsque, le 1er octobre 1728, il prend un privilège « pour plusieurs sonates pour la flûte traversière », il est qualifié de musicien du prince de Carignan[7] et c'est à celui-ci qu'il dédie son œuvre Ire contenant *Six sonates pour deux flûtes traversières sans basse*[8]. « La protection dont V. A. S. m'honore, dit-il dans sa dédicace, m'engage à lui dédier le premier ouvrage que je donne au public ; vos bontez seules peuvent

1. Voici l'acte de baptème de Jean-Louis Blavet : « Jean-Louis, fils de Michel Blavet et d'Anne-Marguerite Ligier est né le quattre et a été baptisé le six de juillet en l'année 1719. Ses parein et mareine ont estés Jean-Baptiste Blavet et Claude-Louise Liard. » (*Extrait des Registres des actes de baptêmes de la paroisse Saint-Paul de Besançon.*)

2. D'après Daquin, « Lucas était admirable pour accompagner, et personne ne pouvait lui disputer le prix ». (*Lettres sur les hommes célèbres du siècle de Louis XV*, I, pp. 149-150).

3. *Mercure*, avril 1726, p. 844. — M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 129.

4. *Mercure*, novembre 1726, p. 2579.

5. *Ibid.*, mars 1727, p. 616.

6. *Eloge de M. Blavet. Loc. cit.*, p. 338.

7. Privilège pour huit ans, du 20 septembre 1728, enregistré le 1er octobre. (M. Brenet : *La Librairie musicale en France*, p. 431.)

8. *Première œuvre | contenant | Six sonates | Pour deux flûtes traversières sans basse | Dédié | A. S. A. S. | Mgr | Le Prince de Carignan | Par M. Blavet | Ordinaire de la musique de S. A. S.* | se vend à Paris, chez l'auteur à l'hôtel de Soissons [chez Carignan] 1728. L'ouvrage porte un cartouche aux armes de Carignan. — Bibl. nat. Vm7 6513-6514.

excuser ma témérité, la vive reconnoissance que j'en conserve ne me permettant de consacrer qu'à vous seul mes prémices. Votre auguste nom, au frontispice de ces sonates, disposera plus le public à confirmer les applaudissemens dont il a quelquefois honoré mon talent ».

L'année 1731 voit le nom de Blavet associé, sur l'affiche du Concert spirituel, à celui de Jean-Marie Leclair, le grand violoniste[1]. Nous le rencontrerons par la suite, associé de même à ceux des violonistes les plus illustres, tels que Guignon et Mondonville. Blavet et Leclair vont jouer ensemble au Concert pendant les années 1732, 1733, 1734 et 1735[2].

Notre musicien dut entrer au service du comte de Clermont aux environs de 1731 ou 1732, car, en 1732, il dédiait sa deuxième œuvre (2e *Livre de Sonates pour la flûte traversière*[3]) à la duchesse de Bouillon, la maîtresse de son protecteur, qui, en 1733, devait céder la place à la Camargo ; de plus, il habitait au Petit-Luxembourg, résidence du prince[4]. Sur sa troisième œuvre (3e *Livre de Sonates pour la flûte traversière*), il s'intitule ordinaire de la musique de la chambre du roi et de S. A. S. le comte de Clermont[5]. Blavet demeure alors (1740) au palais de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, dont Clermont était titulaire depuis la mort du cardinal de Bissy (15 août 1737)[6]. La date de l'entrée de Blavet à la musique royale se précise plus difficilement ; un document d'archives prouve que le musicien touchait 1.200 livres, en 1738, sur les Menus Plaisirs[7]. D'autre part,

1. *Mercure*, août 1731, p. 2021.

2. *Ibid.*, février, mai 1732. — Janvier, août, décembre 1733, mars, juin, décembre 1734. — Mars, avril 1735.

3. *Sonates | Mêlées de pièces | Pour la flûte traversière | avec la Basse | Dédiées | A. S. A. Madame | La Duchesse | De | Bouillon | Née Princesse de Loraine | Composées | Par M. Blavet | Gravées par Dumont* | Œuvre II, chez l'auteur, au Petit Luxembourg (1732). Bib. nat. V_{m}^{7}6515.

4. Louise-Henriette-Françoise de Lorraine, quatrième femme d'Emmanuel Théodore de la Tour. — Clermont habita de 1717 à 1733 au Petit-Luxembourg, propriété de sa grand'mère, Anne de Bavière (Cousin. *Loc. cit.*, II, p. 149). Appendice A.)

5. *Troisième Livre | De Sonates | Pour la flûte traversière | Avec la Basse | Dédié | A. S. A. S. Mgr | Le comte de Clermont | Prince du Sang | Par M. Blavet | Ordinaire de la musique de | la chambre du Roi | et de S. A. S. Mgr | le comte de Clermont* | .

A Paris, chez l'auteur, au palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, Boivin, Leclerc, 1740. Bibl. nat. V_{m}^{7} 6460.

6. L'abbaye de Saint-Germain-des-Prés valait 180.000 livres de rente, J. Cousin, *loc. cit.*, I, pp. 143 et suiv.

7. *Appointements et gratifications aux Musiciens qui ont servi en* 1738 (Arch. nat. O¹ 2862, f° 289).

nous savons par Luynes que, cette année-là, il appartenait à la musique de la reine. Luynes écrit à la date du 22 décembre 1738, à l'occasion des « retranchements » c'est-à-dire des suppressions d'emplois qui avaient été effectués dans ce corps de musique : « on a retranché aussi Blavet, fameux joueur de flûte, qui avait 1.500 livres d'appointemens et qui, depuis un an, n'y est venu que six fois[1] ».

D'après l'*Éloge*, publié dans le *Nécrologe* de 1770, Blavet aurait été, pendant plus de trente ans, ordinaire de la musique du roi. Cette allégation se trouve sensiblement confirmée par des pièces d'archives, car une ordonnance de décharge, prise en 1768, à l'effet de rembourser au caissier des Menus les sommes payées par lui aux successions des musiciens du roi, décédés en 1768, porte que la succession Blavet figure pour 1.600 fr. dans le total de ce remboursement[2]. Cette somme de 1.600 livres, Blavet la touchait déjà, en 1758, à titre « d'appointements et gratification »[3].

Enfin, Blavet fit partie de l'orchestre de l'Opéra, où les états d'appointements du personnel nous le signalent comme entré en 1740. A ce propos, il n'est pas inutile de rappeler le passage suivant de son *Éloge* par François : « A son entrée à l'Opéra on jouait *Issé*. Le premier rôle de cette ingénieuse pastorale était rempli par Mlle Le Maure, et Blavet partagea les applaudissements que les spectateurs prodiguaient à cette célèbre actrice[4] ». La reprise de l'*Issé* de Destouches eut lieu le 14 novembre 1741 pour la rentrée de Mlle Le Maure[5].

Les appointements de Blavet, à l'Opéra se montaient à 700 livres, en 1752 ; le musicien tenait l'emploi de 1re flûte, et, à ses émoluments, venaient s'ajouter 500 livres de gratification. Augmenté de 100 livres en 1757-1758, Blavet recevait en 1759 une pension de 600 livres[6].

Mais revenons au Concert spirituel, où nous l'avons laissé en 1735, méritant aux côtés de Leclair l'éloge suivant qu'inséraient,

1. Luynes, *Mémoires*, II, p. 292, 293 — *Etat des appointements et gratifications payés aux musiciens qui ont servy pendant l'année* 1738 *et qui ont éte réformés de la musique de la chambre du Roy au* 1er *janvier* 1739. (Arch. nat. O¹. 2863, f° 268).

2. Arch. nat. O¹, 2892.

3. *Ibid.*, O¹ 2866, f°s 36, 37.

4. *Eloge*, p. 338.

5. *Mercure*, novembre 1741, pp. 2468, 2469. Chassé chanta le rôle d'Hilas, lors de la reprise du 17 juillet 1742. — *Mercure*, juillet 1742, p. 1615 et *Nouvelles à la main*, ms., 26.700.

6. Arch. Opéra : *Etats d'émargement et Pensions* 28. — Voir aussi : *Quittances, gratifications, Feux, Auteurs*, 18.

les *Nouvelles littéraires* de l'abbé Porée : « Leclair et Blavet sont de plus grands consolateurs qu'Épictète et Boëce »[1].

En 1736, Blavet se fait applaudir, avec Guignon, dans l'exécution de pièces instrumentales que le *Mercure* désigne sous le nom peu précis de *Concerto*[2]. Même qualification pour les morceaux qu'il joue, à partir de 1742, aux côtés de Mondonville. Au mois de juin 1745, Blavet, Marella, Labbé et Forqueray font connaître au public parisien un quatuor de Telemann[3]. Le 8 décembre 1745, Blavet se produit seul dans un *Concerto*. Tantôt avec Mondonville, tantôt avec Guignon, alors dans tout son éclat, il exécute, à la grande satisfaction des habitués du Concert, des pièces de « symphonie ». Nous le voyons exécuter avec Guignon un « duo de symphonie », le 3 avril 1746, puis le 7 avril, un « trio » auquel collaborent le flûtiste Graef et le violoncelliste Labbé, trio qui, vraisemblablement, consistait en une sonate à deux flûtes avec basse[4]. Pendant tout le printemps de 1747, son nom figure, à côté de celui de Mondonville, sur les programmes du Concert. Un nouveau « trio de symphonie » rassemble le 2 février 1748, les noms de Blavet, de Graef et de Labbé[5]. Le 1er février 1749, le *Mercure* signale que notre flûtiste interprète une Sonate de sa composition[6]. Ensuite, Blavet cesse de paraître sur les annonces du Concert. C'est à son association avec Mondonville que se rapportent les vers suivants, par lesquels Caux de Cappeval essaie de caractériser sa manière. Après avoir chanté la « sublime ardeur » de Mondonville, il ajoute :

« Et Blavet, son rival dans sa Flûte applaudie,
« D'un souffle harmonieux enfloit la mélodie.
« O Flûte enchanteresse, exprimez la langueur ;
« Vos sons doux et plaintifs nous pénètrent le cœur.
« De mon âme sensible aux charmes de l'étude
« C'est vous qui, sous mes doigts, calmez l'inquiétude[7]. »

1. *Lettre sur la musique et le concert de Caen*, dans les *Nouvelles littéraires*, recueil périodique fondé à Caen par l'abbé Porée en 1740.

2. Sur la valeur de ce terme, voir *Année Musicale* 1911 *: Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers* 1750, pp. 7, 8.

3. *Mercure*, juin 1745, p. 134.

4. *Ibid.*, avril 1746, p. 152.

5. *Ibid.*, février, 1748, p. 129.

6. *Ibid.*, février 1749, p. 154.

7. *Le Parnasse ou essais sur les campagnes du Roi*, *Poème*, par de Caux de Cappeval, 1752. Chant 7e, pp. 102, 103.

Au surplus, Blavet recevait de nombreux hommages poétiques. Le même Caux de Cappeval, dans sa *Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature*, tendant son lyrisme. s'écriait encore :

« O toi qui, mieux qu'Orphée, eus fléchi Proserpine,
« Blavet, de tes concerts telle est donc l'origine;
« De là, naissent ces sons dont chacun est surpris,
« Toujours redemandés et toujours applaudis.
« Pan, ce dieu fabuleux, ne fit jamais entendre
« Des accords si touchants, une plainte aussi tendre,
« Quand son cœur regrettait, encor plus enflammé,
« L'objet de son amour, en roseau transformé [1]. »

Si Caux de Cappeval insiste sur la douceur langoureuse et tendre de la flûte de Blavet, un autre versificateur, Séré de Rieux, indique la transformation que le virtuose fit subir au jeu de son instrument.

« Blavet qui releva l'art et la destinée
« De la Flûte, aux langueurs avant lui condamnée,
« Tel qu'un nouvel Eclair de feux étincelants,
« S'y fait jour au travers d'un concert turbulent [2]. »

De fait, Blavet révéla à Paris, pour ainsi dire, les multiples ressources de la flûte traversière. Et de l'extension qu'il sut donner à la technique un peu terne et traînante de la flûte, on trouve un écho dans l'*Eloge* de François : « On n'avait jamais entendu, sur la flûte traversière, que de très petits airs dénués d'expression qui ne demandaient qu'un peu de naturel et d'aisance que donne l'habitude. On ne soupçonnoit pas même la perfection dont cet instrument étoit susceptible et dont il fut redevable à M. Blavet. Cet illustre Musicien sut en tirer tous les accords les plus agréables, dans ses *Sonates* et ses *Concertos*, avec une exécution nette et rapide, exacte et brillante, dont personne encore n'avait donné l'idée [3]. »

« Exécution nette et rapide, exacte et brillante » voilà de quelle façon François caractérise le jeu de Blavet. On conçoit sans peine

1. *La grandeur de Dieu dans les Merveilles de la Nature*. Poème par de Caux de Cappeval. De Caux de Cappeval a traduit la *Henriade* de Voltaire en vers latins et mis *la Pucelle* de Chapelain en vers français. Il est aussi l'auteur d'*Adieux aux Bouffons* (1754) et d'une *Apologie du goût français relatif à l'Opéra* (1754). Voir Quérard : *La France littéraire*, II, p. 89.

2. Séré de Rieux : *La Musique*, chant IV, p. 120.

3. *Éloge*, p. 338.

qu'un pareil artiste fût extrêmement recherché par toute la société musicienne de Paris. Aussi, voyons-nous Blavet participer aux concerts qui se donnaient chez le prince d'Ardore, ambassadeur des Deux-Siciles. Blavet y jouait avec le violoniste Cupis, et les invités du diplomate mélomane pouvaient en outre se délecter de la voix de Jelyotte et de Mlle Fel[1].

Luynes nous apprend que Blavet se faisait encore applaudir chez Mme de Lauraguais, dans sa petite maison de l'avenue de Paris à Versailles. « Le dimanche 24 octobre 1751, rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, la musique dura environ deux heures ; elle était composée de cinq musiciens : Forcroy[2] et sa femme, lui pour la basse de viole et elle pour le clavecin, Blavet pour la flûte allemande, Jeliotte et Mlle Le Maure. Il y avait, outre cela, le maître de clavecin de Mme la Dauphine et de Mesdames, qu'on appelle Le Tourneur, mais il n'accompagna qu'un moment. Les trois instruments[3] exécutèrent d'abord un trio : ensuite, Mlle Le Maure et Jeliotte chantèrent des morceaux détachés[4]. »

Le brillant public qui assistait à cette fête donnée en l'honneur du Dauphin et de la Dauphine souscrivait, sans doute, au jugement que Daquin portait sur le compte de Blavet en traçant de lui le portrait ci-après :

« De l'aveu des connaisseurs, M. Blavet ne connut personne au-dessus de lui pour l'exécution des sonates et des concertos. L'embouchure la plus nette, les sons les mieux filés, une vivacité qui tient du prodige, un égal succès dans le tendre, dans le voluptueux, et dans les passages les plus difficiles ; voilà ce qu'est M. Blavet. Je suis sûr que le public ne me dédira point et qu'il ratifiera mes éloges. Ils sont faits d'après son jugement. » Et Daquin de déclarer qu'il a « écouté le public qui est le grand Maître ». C'est à lui-même qu'il a « entendu dire que M. Taillard était le seul qui pût remplacer M. Blavet[5]. »

1. Luynes : *Mémoires*, IV p. 128, VI, p. 422.

2. C'est une des graphies du nom de Forqueray.

3. La flûte, la basse de viole et le clavecin. Il s'agit ici de Jean-Baptiste Forqueray et de sa femme. (Voir : S. I. M. 1908-1909.)

4. Luynes : *Mémoires*, XI, p. 267.

5. Daquin : *Lettres sur les Hommes célèbres*. I, p. 150. — Pierre Taillart passait pour un des meilleurs instrumentistes du Concert spirituel. Il publia une *Méthode de flûte* et des *Sonates* qui parurent avec un privilège d'août 1749.

Tous les contemporains s'accordent dans leur admiration pour Blavet ; tous prônent également sa « vivacité » et la douceur pénétrante de sa sonorité dans les mouvements lents. Tous reconnaissent que, sous ses doigts, la flûte se transforme, que sa technique s'enrichit d'acquisitions nouvelles. « On conviendra aussi, écrit Ancelet, qu'il est très difficile de jouer juste de cet instrument. J'aurois cru même la chose impraticable à ceux qui ont exercé le plus longtemps, si l'inimitable Blavet ne m'avoit prouvé le contraire, en l'entendant exécuter des morceaux difficiles, choisis dans les tons dièze et bémol, qu'il joue à la satisfaction complète de l'oreille la plus scrupuleuse; son exactitude, son embouchure pleine et nourrie et son goût lui ont acquis la première place [1]. » Même note chez le fantastique Hubert Le Blanc qui, dans son charabia ordinaire, proclame l'écrasante supériorité de Blavet. « Il remplit l'oreille de sons moelleux, étoffés d'une rondeur sans pareille, déclamés avec dignité (*sic !*) avec affection d'une beauté ravissante [2]. » Sa flûte accomplissait des prodiges. On racontait que, plus impérieuse que la lyre d'Orphée, elle aurait fait faire trève à des amoureux [3]. Le musicien devenait un terme de comparaison pour mesurer le talent des autres flûtistes. Luynes veut-il faire l'éloge du grand Frédéric qui, lui aussi, joue de la flûte allemande ? Il écrit qu'il s'en sert « presque aussi bien que Blavet [4] ». Les étrangers s'associent aux éloges dont on l'encense : « Blavet, Lucas, les deux frères Braun, Naudot et quelques autres, écrit Marpurg, jouaient de la flûte traversière. Mais Blavet l'emportait sur tous les autres. Sa complaisance et ses bonnes manières firent que nous fûmes bientôt deux amis [5]. »

Avec Marpurg, on vantait encore les qualités morales du musicien ; François rappelle la pureté de ses mœurs, la tranquillité de son caractère, sa « probité scrupuleuse ». Il vivait bourgeoisement « en parfaite union avec sa femme » et ses succès s'affirmaient du meilleur aloi : « il réussit sans cabale, sans prôneurs », souligne son

1. Ancelet : *Observations sur la musique et les musiciens* (1757), p. 27, 28.

2. Hubert le Blanc : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*. Amsterdam, (1740). p. 100.

3. J. Cousin. *Loc. cit.* II. p. 4.

4. Luynes : *Mémoires*, X, p. 291, 6 juillet 1750.

5. Marpurg : *Quant'zLebenslaüffe*. I, p. 238.

biographe François[1]; surintendant de la musique du comte de Clermont, il occupa cette situation jusqu'à sa mort. En février 1765, il adressait au Lieutenant général de la Prévôté de l'Hôtel une requête à l'effet de faire apposer les scellés au domicile d'un ancien médecin du roi, Pierre Etienne de Balieu, dont il était l'exécuteur testamentaire[2].

Puis, dans le courant de l'hiver 1765-1766, il prenait part à la lutte engagée entre La Chevardière et Peters, les deux éditeurs ennemis, et se rangeait avec Antoine Dauvergne, surintendant de la musique du roi et maître de musique de Mesdames de France, dans les rangs des partisans de La Chevardière. Une liste publiée par celui-ci qualifie Blavet de « compositeur ordinaire de M. le comte de Clermont[3] ». C'est aussi à cette époque que sa santé se dérangea. « On crut d'abord, dit François, que le mal provenait d'une obstruction au foie. » Mais on ne tarda pas à constater que Blavet était atteint de la pierre et, malgré le régime sévère auquel il s'astreignit, son état empira rapidement. En proie à des « douleurs excessives et continuelles », il se vit contraint de s'abandonner au chirurgien et de se faire opérer. « Il s'y résolut, écrit François, avec courage » et soutint l'opération avec fermeté. Malheureusement, l'intervention, trop tardive, ne put qu'ajourner le dénouement. Sa patience et sa résignation firent l'admiration de tous ceux qui l'assistèrent alors[4].

Il mourut le 28 octobre 1768 à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et fut enterré, le lendemain 29, à Saint-Symphorien[5]. Il laissait deux fils, Jean-Louis et Pierre-Lambert, prêtres tous deux[6], et « emporta, déclare son biographe, l'estime et les regrets » de tous ceux qui l'avaient connu.

Son œuvre instrumental comprend, outre les trois *Livres de Sonates de flûte* que nous avons indiqués plus haut, trois *Recueils de pièces, petits airs, brunettes, avec des doubles et des variations*,

1. *Éloge*, p. 337.

2. Arch. nat. V³ 90. *Procès-verbaux d'apposition de scellés et inventaires — Prévôté de l'Hôtel.* (1717-1789.)

3. M. Brenet : *Les débuts de l'abonnement en musique. Mercure musical*, 15 octobre 1906, p. 265.

4. *Éloge*, pp. 341-342.

5. *Enterremens* du 29 octobre 1768. (Annonces, Affiches et Avis divers, du 7 novembre 1768, pp. 911-912).

6. Arch. Seine, Fonds Bégis.

accommodés pour les flûtes traversières, et un *Concerto à quatre* qui a été étudié dans l'*Année musicale* de 1911 [1]. Ces trois *Recueils* ne sont point datés, mais, à défaut d'autres indications, la façon dont ils sont constitués permet de leur assigner une date approximative. Ils montrent, en effet, que si Blavet connaissait bien la musique italienne, puisqu'il arrangeait des pièces de Corelli, de Geminiani et de Martini, il n'ignorait pas non plus la musique allemande, car un menuet d'Hændel et un menuet allemand figurent dans le 1er *Recueil.* Or, la présence de l'arrangement d'un air d'Hændel dans sa collection de pièces situe celle-ci aux environs de 1740. Le nom de Hændel apparaît pour la première fois dans la librairie française, le 13 avril 1734 [2]. On exécutait de ses œuvres au Concert spirituel en 1735 et en 1736 [3], et dès 1739, on gravait de ses menuets en vaudeville. Cette année-là, un joueur de flûte allemande en faisait entendre à Paris dans les salons [4]. Il semble donc légitime d'admettre que Blavet, cédant à la mode régnante, fit paraître son 1er *Recueil* postérieurement à 1740, et après sa 3e œuvre. Mais une autre particularité de ce *Recueil* apporte une plus grande précision car il contient une *Marche de la grande loge de la Maçonnerie,* dont nous donnons ci-après le début [5] :



Or, Clermont avait été élu grand maître de l'ordre maçonnique en

1. *Année musicale*, 1911, pp. 37, 38.

2. G. Cucuel. *Quelques documents sur la librairie musicale au* XVIIIe *siècle.* (Sammelband de l'I. M. G. janvier-mars 1912, p. 387.)

3. M. Brenet. *Les Concerts en France*, p. 196.

4. G. Cucuel. *Loc. cit. Lettres de Thérèse, ou Mémoires d'une jeune demoiselle de province pendant son séjour à Paris* (1739), p. 13.

5. Cette marche se trouve à la p. 7 du *Recueil.* Bibl. nat. V7 6586, En voici le titre : 1er *Recueil de Pièces* | *Petits Airs, Brunettes, Menuets, etc.* | *Avec des Doubles et Variations. Accomodé pour les Flûtes traversières* | *Violons, Pardessus de Viole, etc., Par M. Blavet, Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi* | *de S. A. S. Mgr le comte de Clermont* | *et de l'Académie roïale de musique.* | *Le tout recueilli et mis en ordre par M...* | A Paris, chez Blavet, Leclerc (s. d.).

France, le 11 décembre 1743, après la mort du duc d'Antin[1], et c'est vraisemblablement à cette occasion que Blavet composa sa *Marche de la grande loge de la Maçonnerie* ; de sorte que la date du 1er *Recueil* paraît pouvoir se placer en 1744. C'est ce que confirme l'annonce de ce *Recueil* parue dans le *Mercure* de décembre 1744[2]. Quant au 3e *Recueil*[3], il est certainement postérieur à 1750, car il contient des airs d'*Ismène* (1750) et de *Titon* (1751).

Toutes les œuvres dramatiques qu'écrivit Blavet le furent à l'intention des fêtes de Berny. « Souvent, déclare son biographe François, les fruits de ses talents ont embelli les fêtes que M. le Comte de Clermont donnait à Berny[4]. » Son protecteur, qui aimait à badiner, se livrait lui-même, sinon à la composition, du moins à des fantaisies littéraires où intervenait souvent de manière bouffonne le vocabulaire musical, témoin la lettre qu'il écrivait au comte de Billy, le 15 juillet 1749, dans le style de *Gilles niais*, pour narrer à son correspondant une chasse au renard :

« J'ay chargé d'Aiguirandes, qui commande mon équipage, de rendre compte à mes chiens du zèle que vous témoignez pour eux. Ils lui ont répondu avec reconnaissance pour vous ; l'un a aboyé en haute-contre, l'autre en basse-taille, celuy-cy en basse-contre, celuy-là en cromorne[5]. »

Malgré de brillantes propositions reçues du roi de Prusse, Blavet demeura fidèle à son protecteur, chez lequel fréquentaient Laujon, le chevalier de Laurès, enfin Collé. La plupart de ces personnages devinrent les librettistes du musicien. D'après Grégoir, celui-ci aurait composé, en 1752, une pièce en un acte intitulée *Floriane ou la Grotte des Spectacles*, qui fut jouée à Berny, et dont on attribuait

1. J. Cousin : *Loc. cit.* I, pp. 169-172.

2. *Mercure*, décembre 1744, I. p. 135.

3. Le 2e *Recueil* est au Conservatoire, et le 3e fait partie de la bibliothèque de M. Ecorcheville. La Bib. nat. possède, sous la cote V_{m}^{7} 6587, un autre *Recueil* attribué a Blavet, *Recueil* postérieur à 1754, dont le titre est manuscrit, et qui renferme des menuets anglais, autrichiens hongrois, alsaciens, prussiens et russes.

4. *Éloge*, p. 340.

5. J. Cousin : *Le Comte de Clermont*. I. pp. 63-64. — Ce d'Aiguirandes faisait partie de la troupe de Berny ; Cousin donne, d'après le ms. 3112, la liste des rôles qu'il interprétait (II, p. 22).

les paroles à une personne de distinction[1]. Les 24 et 25 août 1753, c'était le petit opéra des *Jeux olympiques* « ballet charmant » sur un texte du comte de Senneterre, puis, le 19 novembre, *La Fête de Cythère*, sortie de la plume du chevalier de Laurès[2].

Ces deux ouvrages avaient été précédés du *Jaloux corrigé* (18 novembre 1752) qui doit retenir notre attention. Voici en quels termes en parle François de Neufchâteau. « Il [Blavet] a fait aussi le récitatif italien et l'agréable musique du vaudeville du *Jaloux corrigé*, très joli intermède de M. Collet [Collé], qui fut joué dans le temps des Bouffons ». Le *Jaloux* est, effectivement, inspiré de la façon la plus évidente, des intermèdes italiens. Le livret en parut, en 1753, avec le titre suivant :

Le Jaloux | Corrigé | Opera bouffon | En un acte | Représenté | Pour la première fois | Par l'Académie royale | De Musique | Le Jeudy premier Mars 1753.

Aux dépens de l'Académie. — A Paris chez la Ve Delormel et Fils, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte-Geneviève.

On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra, 1753.

Le titre porte, en outre, l'indication suivante :

« L'on a parodié, dans cet acte, dix Ariettes italiennes prises de la *Serva padrona,* du *Joueur* et du *Maître de Musique*[3]. »

Nous sommes donc ici en présence d'une parodie, d'un *pasticcio.* Sur la partition, dont le titre se libelle comme il suit :

Le Jaloux corrigé | Opèra bouffon | En un acte | Avec un Divertissement | [4], la mention ci-dessus se complète de la phrase suivante : « Et le Récitatif est fait à l'imitation de celuy des Italiens. »

Resserrée en un acte, comme la plupart des intermèdes bouffes, la pièce se passe à Paris, d'après la partition, près de Paris, d'après le

1. E. Grégoir : *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens.* III, p. 6.

2. Sur les *Jeux olympiques* et la *Fête de Cythère*, voir Cousin *Loc. cit.* II, pp. 45, 47, 48. Nous avons inutilement recherché ces deux pièces dans le ms. 3112 de la Bibliothèque de l'Arsenal bien que le Catalogue (t. III, pp. 226, 227) les y fasse figurer.

3. Ce décompte des airs parodiés est inexact ; ceux-ci sont au nombre de 12.

4. Bib. nat. V[5] 53, in-4° obl. Gravé à Paris ; se vend aux adresses ordinaires, et chez M. Blavet. Le *Catalogue* de Lajarte attribue les paroles à Collé et à Florian (I, p. 226).

livret[1], et ne comporte que trois personnages : M. Orgon, bourgeois de Paris, Mme Orgon sa femme, et Suzon, suivante de Mme Orgon[2].

Orgon, très jaloux, se désole de voir rôder « un petit agréable » autour de sa femme, et soupçonne Suzon de prêter la main à cette intrigue. Or, voici le stratagème, bien dans l'esprit des intermèdes des Bouffons, imaginé par Mme Orgon pour guérir son mari d'une jalousie insupportable. Suzon lui fait ostensiblement la cour sous un déguisement de galant, déguisement à transformations, car, du côté droit, la suivante arbore un « habit de petit maître », tandis que du côté gauche, elle conserve ses vêtements féminins. Il suffit donc d'une pirouette de Suzon pour que le pauvre Orgon n'y voie goutte. N'a-t-il pas vu, de ses yeux vu « les feux de sa femme pour ce morveux » ? Mais le morveux a disparu comme par enchantement.

Une scène met les époux en tête-à-tête, et Mme Orgon répond aux récriminations du jaloux que celui-ci juge trop sur les apparences. Orgon ne veut rien entendre et parle d'aller consulter un avocat. Alors sa femme de lui déclarer que son rival est un « sylphe » et qu'il va assister à un entretien avec ce sylphe galant. Suzon répond « en écho » aux questions amoureuses que lui pose Mme Orgon, de façon à redire le dernier mot de la demande qui lui est faite. Orgon demeure confondu et, lorsque son ahurissement est complet, sa femme lui dévoile le stratagème. Réconciliation des époux qui chantent en duo : « D'une tendresse extrême, je t'aime : » désormais, ils vivront « en tourterelles », et leurs effusions conjugales de s'exprimer par mille câlineries : « Mon mignon, mon tendron, etc. ».

La pièce, toutefois, ne se termine pas sur cette conclusion ingénue ; elle admet un *Divertissement* final. Une fois les époux réconciliés, Suzon reparaît à la tête de danseurs qu'elle est allée quérir pour fêter l'heureux dénouement. Une première entrée amène des *Zani* ou bouffons italiens qui dansent la *Chaconne*, après quoi, Orgon, bon diable au demeurant, et qui ne s'en veut pas trop de sa mésaventure, s'esclaffe de rire sur son propre compte. C'est alors

1. Le livret dit : « La scène est à la maison de campagne de M. Orgon, près de Paris. » La partition, au contraire, la place à Paris, dans la maison de M. Orgon.

2. La Bibliothèque de Conservatoire possède une autre édition de la partition, sur laquelle les noms des personnages ne sont pas les mêmes que sur l'édition de 1753. Ils deviennent : M. Hazon, Bourgeois de Paris et Mme Hazon, sa femme. Le nom de la suivante est maintenu.

l'*Ariette du Rire* : « Oh ! Oh !... quand je t'ai vu paroître ! » suivie d'une *Pantomime* et d'une *Ariette italienne* chantée par Suzon.

Les danses recommencent ensuite sur l'air du *Vaudeville final* qui comprend trois couplets chantés successivement par les trois personnages de la pièce, dans l'ordre qui suit :

1er *Couplet :* Suzon : « C'est un abus qui restera. »

2e *Couplet :* Mme Orgon : « Tant que le bon ton durera. »

3e *Couplet :* M. Orgon : « Un amant qui ne connaîtra. »

Le divertissement prend fin sur une *Contredanse*[1].

En rendant compte du *Jaloux corrigé,* le *Mercure* le qualifiait d' « intermède français ». « Le Récitatif de cet Intermède françois, rapporte-t-il, est, à peu près, dans le goût du récitatif italien, autant, du moins, que la différence des langues a pu le permettre, et, malgré la prévention presque générale de notre Nation contre le récitatif italien, il n'a point paru que les spectateurs ayent été extrêmement choqués de ce premier essai[2]. » Ainsi, le *Mercure* enregistrait la pièce de Collé et de Blavet comme une imitation des intermèdes bouffons et en qualifiait le récitatif de « premier essai ». Sur les Ariettes, il disait : « Les ariettes de l'Intermède ne sont autre chose que des parodies des meilleures ariettes de la *Serva padrona,* du *Joueur* et du *Maître de Musique,* et, quoique transplantées, pour ainsi dire, elles ont été trouvées, en général, agréables, entre autres, celle de l'*Echo,* celle de « Non, non, Mme Orgon » et celle du Duo[3]. »

Somme toute, la représentation se terminait sur un succès. On remarquait dans le *Divertissement*, qui était « en entier de M. Blavet, de bons airs de violons ». Quant au *Vaudeville,* il avait « très bien réussi ».

L'interprétation présentait une particularité curieuse, en ce sens que Manelli et Mlle Tonelli, chargés respectivement des rôles d'Orgon et de Suzon, chantaient pour la première fois de leur vie en français[4]. Le public, d'après le *Mercure*, eut le bon esprit de ne pas

1. Voici comment Contant d'Orville apprécie l'intermède de Collé : « Cet opéra-bouffon est d'un auteur connu dans le monde par l'agrément de son commerce et par beaucoup de couplets pleins de sel, de gaieté, d'esprit et de bonnes plaisanteries. » Il en trouve le sujet « plaisant et ingénieux ». (Contant d'Orville : *Histoire de l'opéra-bouffon*, I, p. 21.)

2. *Mercure*, avril 1753, p. 173.

3. *Ibid.*, p. 173.

4. *Ibid.*

trop s'étonner de leur « prononciation singulière » ; ils jouèrent, d'ailleurs, d'une façon vive et piquante. Enfin, on louait fort la manière dont Mlle Victoire remplissait le rôle de Mme Orgon [1]. Quant au *Divertissement*, trouvé « fort gai », il fut exécuté à la satisfaction générale [2].

La gaieté, voilà ce qui ressortait surtout du nouvel intermède. « Cet intermède est gai, écrivait Contant d'Orville, les situations en sont plaisantes, les ariettes bien choisies. Les paroles n'ont point ce ton de contrainte si commun aux parodies des airs difficiles ». Toutefois, le critique faisait des réserves sur le genre cultivé par Collé et Blavet, c'est-à-dire sur la *parodie*, « dont, déclarait-il, il ne faut pas se dissimuler la sécheresse [3] », tout en constatant qu'on « naturalisait » ainsi, sur notre théâtre, des « morceaux uniques ».

Voyons donc un peu quels sont ces « morceaux uniques ». — Comme les intermèdes des Bouffons, *Le Jaloux corrigé* débute par une *Introduction symphonique*, confiée au quatuor auquel s'adjoint un basson ; mais cette introduction ne consiste pas, comme les ouvertures qu'on plaçait en tête des intermèdes bouffes, en une symphonie en 3 parties. Elle ne comprend qu'un seul mouvement, un *Presto* 2/4 en si bémol, qui présente une inflexion à la dominante aux deux barres, puis une réexposition à la tonique, suivie d'une sorte de *Coda*, dans la 2e partie, et débute par un unisson de tout l'orchestre [4] :



1. « Mlle Victoire, chargée du rôle de Mme Orgon, y a mis beaucoup de finesse, de naturel, d'esprit et de bonne plaisanterie. Cet essai a été assez heureux pour qu'on puisse espérer que la jeune actrice sera retirée de la danse, où elle est peu nécessaire, pour le chant où elle sera fort utile ». (*Mercure*, avril 1753, p. 174.)

2. Nous donnons ci-après la liste des acteurs qui prenaient part au *Divertissement :*

Personnages dansants : Fous (*zani*) *:* MM. Feuillade, Gobert, Mlles Marquise, Thierry. — *Masques de différents caractères* : MM. Dupré, Desplaces, MMlles Saint-Germain, Désiré. — *Matelots :* M. Lany, Mlle Lyonnois. — *Arlequins :* M. Béat, Mlle Ray. — *Polichinelles :* M. Hyacinthe, M. Laval. — *Scaramouches :* M. Desplaces, Mlle Labatte. — *Pantalon :* M. Lelièvre, Mlle Ponchon. — *Niais :* M. Gallini, Mlle Chevrier (Bib. nat. Réserve Yf. 766).

3. Contant d'Orville, *loc. cit.*, p. 35.

4. La partition porte : violini 1° et 2° col Basso, Alto viola, Basson toutti (*sic*) col Basso.

Dès la première scène (Orgon seul), on voit apparaître le récitatif de Blavet, très italien comme conception et comme réalisation. Il prendra, à l'exemple de celui des intermèdes des Bouffons, tantôt la forme du *secco* :

Mr. ORGON
Ah! pauvre Or_gon pauvre Or_gon
6
Qu'avais-tu fait de ta rai _ son.
4.3
Quand dans le prin_temps de ton â _ ge
6

tantôt celle du *récitatif mesuré* (scène 1), tantôt celle de l'*accompagnato*. On rencontre un exemple de ce dernier dispositif dans la scène 2, où les violons secondent très efficacement la pantomime pendant laquelle Suzon, sous son travestissement masculin, fait à Mme Orgon une cour éperdue. Voici un type de l'*accompagnato* :

V. 1r. 2e.
Suzon baise la main
Me. ORGON
Eh bien! eh bien! fi_ni_rez-

de Me Orgon qui ne la retire point.

-vous? Ah! que vois-je C'est mon époux.

Pour les *Airs*, au nombre de 12, ils sont tous empruntés à la *Serva padrona*, au *Giocatore*, au *Maestro di Musica* et aux *Viaggiatori* conformément à l'état ci-après [1] :

Serva padrona	3 airs.
Giocatore	5 —
Maestro di Musica	3 —
Viaggiatori	1 —
Total.	12 airs.

L'air d'Orgon : « Se voir époux », n'est autre que « Aspettare e non venire » de la *Serva padrona*, utilisé avec la même tonalité (si bémol).

L'air du même : « Hymen, Dieu saugrenu » reproduit presque exactement le « Son imbrogliato » de la *Serva padrona*. Dans cette dernière pièce, la formule « Son imbrogliato » se répète trois fois ; elle n'est répétée que deux fois dans le *Jaloux*, sous les paroles : « Hymen, Dieu saugrenu, pourquoi t'ai-je connu ? » La tonalité de mi bémol est conservée.

Avec l'ariette de Suzon : « Régnez avec douceur », nous retrouvons celle que chante Serpilla dans le *Giocatore* : « Spera forse anche[2] ». Et l'andante 12/8, en la majeur, de la même Suzon : « Eh quoi donc, vous retournez avec un pied de nez » reproduit textuellement « Questa pellegrina » du *Giocatore*.

A la scène 4, Orgon chante : « Quelle est ma rage » dont l'air est

1. On trouve dans l'analyse que Contant d'Orville fait du *Jaloux corrigé*, l'identification des 6 airs suivants :

1° « Se voir époux » ; 2° « Hymen, Dieu saugrenu » ; 3° « Eh quoi donc » ; 4° « Quelle est ma rage » ; 5° Ariette de l'Echo : « M'aimes-tu comme je t'aime? » ; 6° Ariette du rire : « Oh ! oh ! oh ! » (Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra bouffon*, pp. 22 à 35).

2. L'air : « Spera forse anche » fut introduit dans *Ninette à la cour*, avec les paroles : « Viens, espoir enchanteur ».

emprunté à la *Serva padrona*. C'est le fameux : « Sempre in contrasti », dont Blavet a respecté la tonalité (fa majeur), mais auquel il a imposé quelques très légères variantes métriques, en raison des exigences de la déclamation [1].

Nous avons vu que le *Mercure* admirait fort, à la scène 5, le « Non, non, non, Mme Orgon », proféré par le jaloux en colère. Or, il n'est pas difficile de reconnaître dans cette ariette le : « Si, si, Maledetta » du *Giocatore* [2]. Seulement, l'air italien a été transposé d'ut majeur en ré majeur, et, de plus, la métrique a subi quelques modifications, ainsi qu'on pourra le constater ci-après (les valeurs du texte italien sont indiquées au-dessus de la ligne du chant) :

Mr ORGON

Non non non Ma - dame

Or - gon, Ma - dame Or - gon, Ma - dame Or - gon

Quant au *Presto* d'Orgon : « Eh ! pourquoi plus bas? », il reproduit sans changement de tonalité : « Vo dirlo basso » du *Maestro di Musica*. Toujours en raison de la déclamation, Blavet introduit quelques modifications dans la distribution des valeurs : il place un point d'orgue suspensif après : « Eh ! pourquoi plus bas? », remplace quelques croches par deux doubles croches, et change un peu la disposition métrique sur le mot « fracas », etc.

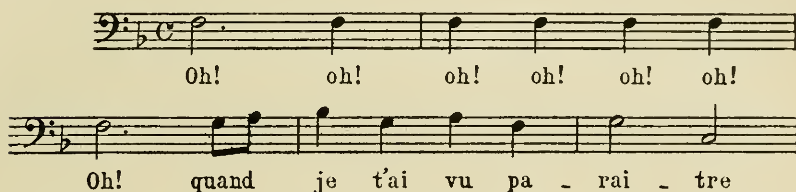
1. Notamment, dans la deuxième mesure.

2. C'est l'air de Bacocco (Intérmezzo I°) dans lequel celui-ci maudit la fatale bassette.

Aucun changement, par rapport à l'original italien, n'est à signaler dans l'air « avec écho » de Mme Orgon : « M'aimes-tu comme je t'aime » ? lequel s'identifie facilement avec « Se giammai da spero » du *Maestro di Musica* (la majeur [1]).

Enfin, le *Duetto final* (Spiritoso) : « D'une tendresse extrême », signalé par le *Mercure*, emploie note pour note le « No dubitar » du *Giocatore* [2].

Nous avons vu plus haut qu'une fois la réconciliation des époux opérée, Suzon amène des danseurs qui exécutent un *Divertissement* [3] après lequel Orgon chante l'Ariette du rire : « Oh ! oh ! oh !... quand je t'ai vu paraître » ; or, cette ariette n'est autre que : « Oh que risa », air de Buini intercalé dans le *Giocatore* [4]. On remarquera à ce propos que la parodie française scande les éclats de rire d une façon plus précise que la version italienne [5]. Voici la version française :



L'ariette chantée par Suzon : « Il Pastor se torna aprile » est un air des *Viaggiatori* de Cocchi [6]. Il est écrit sur des paroles de la *Semiramide* de Métastase. Cette ariette se glissait après la *Pantomime* qui, dans la partition, ouvre le *Divertissement*, lequel, tout entier de la composition de Blavet, comprend les pièces suivantes :

1° *Pantomime*. ₵.

2° *Passe-pied*. 3/8.

3° *Musette*. 2.

1. C'est l'air en écho de Lauretta au IIe acte du *Maestro di Musica*.

2. Le « No dubitar » était signalé par le *Mercure*, mais il ne figure pas sur le livret publié à Paris.

3. Le livret ne concorde pas avec la partition pour la composition du *Divertissement;* il cite une *Chaconne* qui n'existe pas dans celui-ci.

4. Voir à ce sujet notre article déjà visé sur les Bouffons.

5. Dans la version italienne, la syllabe oh ! n'est pas répétée sur les cinq noires du thème, mais l'exécution devait certainement comporter un oh ! par note. — La parodie française comprend quatre couplets.

6. Cet air se trouve à la 2e scène du IIe acte des *Viaggiatori*.

4° *Deux Tambourins.* 2/4.

5° *Pas de deux.* 2/4.

Après quoi vient le *Vaudeville* à 3 couplets, que termine une *Contredanse.* 6/8.

On le voit, la plus grande partie du matériel musical du *Jaloux corrigé* est empruntée aux intermèdes bouffes italiens. L'*Ouverture*, le *Récitatif*, le *Divertissement* et le *Vaudeville* appartiennent seuls en propre à Blavet. L'inventaire qui précède montre aussi qu'en parodiant des ariettes italiennes, le musicien français n'avait imposé à celles-ci que de très minimes altérations. Au reste, il se trouvait tout préparé à un travail d'adaptation par ses ouvrages antérieurs, car ses deux *Recueils* pour la flûte comportaient des arrangements d'airs étrangers. Non seulement, il a fait un choix très heureux des ariettes les plus applaudies dans les intermèdes bouffes, tissant ainsi son ouvrage de « morceaux uniques », mais encore il a habilement pastiché le récitatif italien. Le *Jaloux corrigé* est donc essentiellement une *Parodie*, mais une *Parodie* sur un texte original; il se rapproche, par conséquent, de la façon la plus frappante, des intermèdes italiens, lesquels consistaient presque toujours en *Pasticcios* dont la musique, puisée à diverses sources, offrait le caractère d'une véritable marqueterie mélodique[1].

Cette parenté ne résulte pas seulement de la constitution intime de l'intermède, elle ressort encore, en toute évidence, de sa forme, des dispositifs qu'il adopte. Le sujet d'abord, très bouffon, avec le stratagème du costume mi-partie; puis, le petit nombre des personnages, le resserrement de l'affabulation en un acte, enfin, le divertissement final.

Mais, on peut se demander si ce premier « opéra bouffon » ne se rattache pas aussi à la tradition française des pièces foraines. Assurément, il se relie à cette tradition par sa brièveté, brièveté qui, d'ailleurs, rapprochait les intermèdes italiens des ouvrages représentés à la Foire. Les comédies-vaudevilles de Lesage sont généralement condensées en un acte. Sans doute, l'intermède de Collé et Blavet se distingue de ces productions, en ce que, à l'imitation des pièces italiennes, il est entièrement écrit en vers et n'admet point le mélange de vers et de prose qui caractérise les productions de

1. Sur les *Pasticcios* italiens voir Sonneck : *Ciampi's « Bertoldo Bertoldino e Cacasenno and Favart's Ninette à la cour »* (I. M. G., juillet, septembre 1911).

Lesage, de d'Orneval et de Fuzelier [1]. Toutefois, nombre de traits communs peuvent s'observer entre ces ouvrages et le nouvel intermède.

D'abord, le système des *Parodies* rattache étroitement le *Jaloux corrigé* au théâtre de la Foire. On sait, en effet, que les éléments musicaux de ce théâtre se groupent sous les trois rubriques suivantes :

1° *Vaudevilles ou fredons.* — 2° *Airs nouveaux.* — 3° *Airs empruntés au répertoire de l'Opéra et passés à l'état de timbres.* — Les airs de ces trois catégories étaient toujours parodiés, et ce principe établit entre les *Pasticcios* italiens et nos opéras-comiques forains une analogie incontestable. Dans ceux-ci, le *Vaudeville* tenait l'emploi de l'*Aria buffa*, et, précieux au point de vue de l'expression musicale, ce vaudeville en arrivait à constituer un véritable *Leit motif* [2]. S'agissait-il d'exprimer la joie, par exemple? On avait toute une série de thèmes à sa disposition : « Allons gai », « D'un air gai », « Landerirette », etc. Pour peindre la tristesse, le choix n'était pas moindre, mais c'était surtout à l'air de la Palisse : « M. de la Palisse est mort » que les auteurs avaient recours.

A côté des fredons, les *Airs d'opéra parodiés* jouaient à la Foire un rôle des plus importants. Certains d'entre eux possédaient par eux-mêmes un caractère comique, tel le fameux air des *Trembleurs d'Isis*, qu'on employait tout naturellement chaque fois que l'on mettait en scène un poltron, par exemple, dans la *Grand-mère amoureuse*, lorsque les apothicaires, poursuivant Atys, la seringue à la main, lui ont donné la « Phrénésie [3] ». L'infortuné Atys, fort troublé, chante alors sur l'air des *Trembleurs*. Ou bien encore, dans l'*Isle des Amazones* [4], lorsqu'Arlequin, prisonnier des Ogresses avec Pierrot, chante « qu'il va être mis à la crapaudine ou peut-être en haricot », paroles qui s'accommodent excellemment de l'air des *Trembleurs*. L'utilisation de l'air d'opéra s'effectue alors par analogie. D'autres fois, elle s'effectuait par contraste, et on obtenait ainsi de

1. La prose cimentait les couplets en vers et servait à l'exposition des pièces. Voir Barberet : *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887), pp. 81, 82.

2. Il y avait des *leit-motifs* psychologiques et des *leit-motifs* qui conditionnaient certains personnages, tels que les Suisses, les paysans, etc.

3. Parodie d'*Atys* de Lully, représentée à la Foire Saint-Germain en 1726 (Acte II, scène 2).

4. Représentée en 1718 (scène 2).

véritables *Parodies*, au sens moderne du mot, des effets bouffons, des caricatures. Dans le théâtre de Lesage, nous citerons une scène du *Rappel de la Foire à la vie*[1] qui parodie un trio de *Roland*. Le dialogue : « Ah ! c'est vous » de la *Foire de Guibray*[2] n'est autre que l'air de l'entrée du bal des *Fêtes Vénitiennes* de Campra. Dans la *Querelle des Théâtres*[3], on met en œuvre le duo des Gorgones de *Persée*, et les *Funérailles de la Foire*[4] contiennent un dialogue entre l'Opéra et la Foire qui est parodié d'*Alceste*.

Il est à peine besoin d'insister sur l'analogie que les pièces foraines présentent de la sorte avec les *Pasticcios* italiens, car on sait que ceux-ci s'incorporent aussi des airs d'*Opéra seria*[5].

Restent les *Airs nouveaux*, composés spécialement pour la pièce. Ceux-ci se présentent toujours dans le *Vaudeville final* qui rassemble les personnages principaux, et comporte un certain nombre de couplets généralement entrecoupés par des reprises en chœur et par des danses.

Ce *Vaudeville final* n'admettait que de la musique nouvelle et revêtait différents aspects : tantôt, et c'est le cas le plus fréquent, les soli alternent avec les ensembles, tantôt, les ensembles existent seuls, mais se coupent de divertissements chorégraphiques. Le *Vaudeville final* de l'*Isle des Amazones*, dû à Gillier, offre un exemple du premier type ; il se compose de quatre couplets, chantés successivement par les Amazones Marphise et Bradamante, et par deux personnages à masque, Arlequin et Pierrot[6].

Le deuxième type se rencontre dans *Arlequin traitant*, dont le *Vaudeville final* ne comporte que la participation d'un chœur de Démons et de Coupables, chantants et dansants[7].

1. Lesage et d'Orneval, *Théâtre de la Foire ou de l'Opéra-comique* (1721-1737), III, p. 87.

2. *Ibid.*, I, p. 109. — *La Foire de Guibray* fut représentée en 1714 à la Foire Saint-Laurent.

3. *Ibid.*, III, p. 57, sc. 9.

4. *Ibid.*, III, p. 403.

5. Voir L. de la Laurencie, *La grande saison italienne de* 1752 : *Les Bouffons* (S. I. M. juin, juillet 1912 et tirage à part).

6. Lesage et d'Orneval, *loc. cit.*, III, n° 228. Les personnages à masque étaient Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, le Docteur. Voir Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887), pp. 128-163.

7. *Arlequin traitant* fut représenté à la Foire Saint-Germain en 1715 (Lesage, II, p. 133).

Lorsque le *Vaudeville final* fait appel à des solistes, ceux-ci chantent à tour de rôle, et le dernier couplet est adressé, d'ordinaire, au public, en guise d'adieu. Très souvent, le *Vaudeville final* emprunte la forme d'un air de danse, et, en particulier d'un *Branle*. On remarque ainsi des *Branles* de Gillier à la fin du *Temple du Destin*, du *Monde renversé*, des *Funérailles de la Foire*; des *Branles* de Jacques Aubert, dans les *Arrêts de l'Amour*, dans les *Animaux raisonnables*, et dans la curieuse *Forêt de Dodone*[1].

La dernière scène du *Tombeau de Nostradamus* est remplie par une danse de Provençaux, coupée par un vaudeville de six couplets écrit par Gillier, dispositif très analogue à celui qu'adopte Blavet dans le *Jaloux corrigé*[2].

L'analogie entre l'intermède de Blavet et les opéras-comiques de la Foire[3] se précise encore si l'on étudie, de part et d'autre, le caractère spécial des *Airs nouveaux*. Ce que sont ces *Airs nouveaux*, nous l'apprenons par les *Couplets en procès* de 1730, où on assiste à une lutte entre la musique nouvelle et les vieux fredons. La première, défendue par M. Gouffin, est représentée par le *Menuet*, la *Musette*, le *Tambourin*, la *Contredanse* et la *Loure*, alors que les fredons, qui ont confié leur cause à l'avocat Grossel, s'appellent : *Flon-flon*, la *Commère Voire*, le *Mitron de Gonesse*, la *belle Diguedon*, etc.[4]. Or, le *Divertissement* placé par Blavet à la fin de son ouvrage comporte justement une *Musette*, deux *Tambourins* et une *Contredanse*; il comporte également, comme les pièces du théâtre de Lesage, des « personnages à masque », Arlequin, Scaramouche, etc. Et, de même que chez Lesage, le principal caractère du ballet qui précédait le *Vaudeville final* provenait de la condition ou de la nationalité des personnages dansants, de même, l'intermède de Collé et

1. Jouée à la Foire Saint-Germain, en 1721. (Lesage IV, scène 20, p. 356.)

2. Lesage, I, p. 143, scène finale, air n° 175.

3. L'expression « opéra-comique » fait son apparition, à la Foire, en 1715, sur les affiches de la dame Baron et des frères Saint-Edme, la dame Baron exploitant son théâtre sous le titre de « Nouvel opéra-comique de Baxter et Saurin » (du nom de deux de ses gagistes), et les frères Saint-Edme donnant au leur l'appellation de « Nouvel opéra-comique de Dominique » (du nom du fameux Dominique), Biancolelli qui appartenait à leur troupe). A. Heulhard : *La Foire Saint-Laurent* (1878). Ce titre d' « opéra-comique » décelait une intention satirique à l'égard de l'Opéra.

4. *Les Couplets en procès* furent joués en 1730, à la Foire Saint-Laurent. Voir : Lesage et d'Orneval, *Loc. cit*, VII., p. 346.

Blavet utilise, dans son divertissement, des bouffons italiens (Zani), des matelots et des niais [1].

Le Jaloux corrigé n'abandonne donc point la tradition foraine. Il s'en écarte, toutefois, en n'admettant pas le mélange du parlé et du chanté si typique des opéras-comiques français. Tout y est chanté, à la manière italienne et le *Récitatif* y remplace la déclamation pratiquée à la Foire, pour l'exposé des parties en prose qui reliaient les couplets.

Il convient d'observer, néanmoins, que, sous l'influence de Lesage, certains couplets appelés, concurremment avec la prose parlée, à expliquer l'action, se morcellent et tendent à se transformer en dialogue musical. Deux interlocuteurs en arrivent, de la sorte, à causer en musique, en se passant respectivement des fragments de couplets. C'est ainsi que, dans la *Ceinture de Vénus* [2], Arlequin et Mezzetin, sous les traits de deux marquis, conversent sur l'air : « Robin ture-ture ». On peut donc voir, dans cette tendance au morcellement des couplets et au dialogue en musique qui en résulte, quelque chose d'analogue au *Récitatif*.

Au contraire, les couplets, que l'auteur destine à l'expression des passions ou à la peinture des caractères, s'animent davantage et prennent plus de relief. Par là, ils se rapprochent des *Ariettes* des intermèdes italiens.

Notons enfin que les pièces de la Foire admettaient toujours une *Ouverture* symphonique, et que c'est vraisemblablement en partie pour se conformer à cet usage, que les intermèdes des Bouffons représentés à l'Opéra, de 1752 à 1754, se virent munis d'ouvertures qu'ils ne comportaient point en leur qualité d'intermèdes [3].

Si donc, le *Jaloux corrigé* traduit par ses ariettes, par son récitatif et par son affabulation une évidente imitation des pièces bouffes italiennes, il demeure cependant, sur nombre de points, assez voisin des productions du théâtre de la Foire.

1. Les *Divertissements* constituaient un des principaux agréments de l'opéra-comique ; ils résultaient à la fois, de la tradition des danseurs de corde, et d'une imitation des ballets de l'Opéra. Barberet : *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887). pp. 202-206.

2. La *Ceinture de Vénus* fut représentée en 1715. Scène 7. (Barberet, *loc. cit.*, p. 94).

3. De même, on adjoignit aux intermèdes italiens, des divertissements qui, conformément à la tradition, furent placés à la fin de ceux-ci.

Les contemporains le jugèrent comme un pastiche italien. On le vit bien lorsque les Comédiens français représentèrent, le 13 février 1754, les *Adieux du Goût* de Portelance et Patu, où les Bouffons se trouvaient si malmenés que leurs partisans traitèrent les auteurs de la pièce de « petits coquins » et de « petits gredins ». Ces « petits coquins » n'oublièrent pas de lancer un trait contre le *Jaloux corrigé*. *Momus* répondant au *Goût* qui vient de vanter Rameau, dit de ce dernier :

« Qu'il cesse d'étonner et qu'il nous fasse rire.
Platée aurait bien pu nous gagner, nous séduire.
Mais lés traits du Burlesque y sont trop ménagés.
Que sans borne à ce genre il consacre sa lyre.
Et qu'il donne au Public des *Jaloux corrigés*[1] ».

La satire, du reste, ne troubla guère Collé qui écrivait : « Il y a un trait ironique contre le *Jaloux corrigé* qui ne m'a pas fait grande sensation ». Il ajoutait que, « somme toute », la nouvelle pièce n'était « qu'une vraie drogue [2] ».

Le Jaloux corrigé ne connut pas une longue carrière. On le retira du spectacle le mardi 11 mars 1753, après six représentations seulement ; il fut remplacé par son heureux compagnon d'affiche, le *Devin du village*, auquel se joignirent la *Serva padrona* et le *Maitre de Musique ;* mais on conserva le *Divertissement* du *Jaloux corrigé*, et c'est par lui que le nouveau spectacle se terminait « agréablement », nous assure le *Mercure* [3].

II

DAUVERGNE ET *LES TROQUEURS*

De l'Opéra, transportons-nous, cette même année 1753, à l'Opéra-comique que dirigeait Monnet. Nous allons y rencontrer un autre

1. *Les Adieux du Goût, comédie en un acte et en vers avec un divertissement,* par Claude Pierre Patu et Michel Portelance (1754). p. 28. (Bib, nat. Yth, 194).

2. Collé : *Journal historique ;* II, p. 10 (Edition de 1807). Dans cette pièce, La Pouplinière était représentée sous les traits de Plutus.

3. *Mercure*, avril 1753, p. 174.

opéra bouffon. Le *Mercure* de septembre 1753, note, en effet, dans sa rubrique *Spectacles*, que : « L'Opéra-comique a donné, le lundi 30 juillet 1753, la première représentation des *Troqueurs*, intermède en un acte[1] ».

Après une analyse du poème de Vadé, sur lequel nous reviendrons plus loin, le journal ajoutait : « La musique de cet intermède, le premier que nous ayons eu en France, dans le goût purement italien, est de M. Dauvergne. Il n'y a personne qui n'ait été étonné de la facilité qu'à eue ce grand harmoniste à saisir un goût qui lui était tout à fait étranger. Le désir de voir une chose aussi singulière a attiré tout Paris à ce spectacle, et le plaisir y a rappelé ceux qui sont sensibles aux charmes d'une bonne musique[2] ».

Le « grand harmoniste », dont le *Mercure* fait l'éloge, était cet Antoine Dauvergne sur lequel nous avons donné l'année dernière quelques détails biographiques, que nous croyons utile de compléter ici[3].

Il naquit, le 3 octobre 1713, à Moulins en Bourbonnais, et fut baptisé, le même jour, dans la paroisse d'Iseure de cette ville ; son père, Jacques Dauvergne, exerçait la profession de « joueur d'instruments » ; sa mère s'appelait Louise Croizat[4].

En 1736, Jacques Dauvergne appartenait au Concert de Moulins, en qualité de premier violon, et nous le voyons toucher 4 livres par concert sur l'état de paiement du 8 juillet de cette année[5]. Quelque temps après, le conseil du Concert lui témoignait sa satisfaction en lui allouant une gratification annuelle, et les termes de la délibération prise à cet effet précisent nettement les fonctions qu'il occupait :

1. *Mercure*, septembre 1753, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. Voir *Année musicale*, 1911, p. 60.

4. Nous devons à l'obligeance de M. le Bibliothécaire de Moulins, la communication de l'acte de baptême d'Antoine Dauvergne :

« Ce jourd'hui, 3e octobre 1713, a été baptisé Antoine Dauvergne, né du même jour et an que dessus, fils légitime de Jacque Dauvergne, joueur d'instrumens et Louise Croizat, ses père et mère. Parrain : Antoine Dalbosse, maître cloutier, marraine Marianne Lejeune, femme d'Antoine Dadam, lesquels ont déclaré ne savoir signer ». La copie de l'acte de baptême conservée dans les dossiers des Pensions aux Archives nationales (O1673) orthographie à tort Croizet au lieu de Croizat.

5. E. Bouchard : *L'Académie de Musique de Moulins* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1887. T. XI, p. 613).

« Le Conseil particulier, satisfait des soins et des attentions que se donne le sieur Dauvergne père, pour apprendre aux violons qui sont au-dessous de luy les pièces qu'ils doivent exécuter dans les concerts, a arresté qu'il sera payé annuellement audit sieur Dauvergne une gratification de 100 livres par an, payable de quartier en quartier [1] ».

Jacques Dauvergne fut probablement le maître de son fils. Une note de M. Lhuillier, que nous n'avons pu vérifier, rapporte qu'Antoine aurait fait ses études à Juilly en Brie [2], et d'autre part, la Borde assure que, destiné à tout autre chose qu'à la musique, il n'aurait commencé à apprendre celle-ci qu'à l'âge de seize ans, entraîné qu'il était par un goût irrésistible [3].

Le même auteur prétend qu'Antoine occupa, au concert de Clermont en Auvergne, l'emploi de premier violon. On pourrait, à l'appui de cette assertion, faire état d'une lettre adressée, le 21 juillet 1737, par l'intendant de Moulins, Pallu, à son collègue de Clermont, Rossignol, lettre dans laquelle on relève le passage suivant relatif au concert de Moulins : « Tout récemment, Leclerc [4], notre premier violon, a quitté ; j'en ay fait venir de Paris, à qui je donne 1,000 livres, et je n'ay pas pensé à en faire la proposition à D'Auvergne que j'estime fort, et que cette somme et le plaisir d'être chez lui auroient peut-être tenté [5]. »

A la vérité, cette lettre n'est pas très explicite, car Pallu a dû connaître Jacques Dauvergne à Moulins, en 1736, et il est possible que ce soit lui qu'il vise et non son fils. Quoi qu'il en soit, Antoine Dauvergne a séjourné à Clermont, ainsi que le prouve nettement une autre lettre que nous citons plus loin.

D'après La Borde, Dauvergne serait venu à Paris, en 1739, « sous les auspices d'un protecteur, ou plutôt d'un ami qui n'a cessé de lui procurer les moyens de faire connaître ses talens et de l'encourager » [6]. De fait, le musicien prenait, le 11 décembre 1739 un privi-

1. *Ibid.*, p. 597.
2. Th. Lhuillier : *Notes sur quelques musiciens de Brie*, p. 20.
3. La Borde : *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III, p. 379.
4. Il ne s'agit ici ni de J.-M. Leclair l'aîné, ni de J. M. Leclair le second : s'agit peut-être de Pierre ou de François Leclair, frères de ceux-ci.
5. Arch. dép. du Puy-de-Dôme. C. 7063.
6. La Borde : *Loc. cit.*, III, p. 379.

lège, qui fut enregistré le 5 janvier 1740[1], à l'effet de publier son œuvre I (*Divertimenti a tre*), suivie, cette même année 1739, de son œuvre II (*Sonates à violon seul*), dont le titre nous apprend qu'il habitait rue Sainte-Anne, à Paris, chez M. Daugny, fermier général[2].

Fétis assure, après La Borde, qu'il entra, en 1741, à la musique royale, assertion qui se trouve confirmée par une lettre de Dauvergne, du 27 juin 1781, adressée à M. de la Ferté, et dans laquelle Dauvergne déclare appartenir au roi depuis quarante-deux ans[3]. Son admission à la musique de la chambre se placerait donc à peu près à la date indiquée par La Borde et Fétis.

Le 24 mai 1740, il s'était marié, à Saint-Roch, avec demoiselle Marie de Filtz, fille de François de Filtz, capitaine d'infanterie et de demoiselle Louise Liévin Du Châtel de la Gouardrie [Howarderie ?], demeurant rue Saint-Honoré[4]. Il est à remarquer que Dauvergne qui, comme nous l'avons vu, demeure alors rue Sainte-Anne, s'intitule simplement « bourgeois de Paris » sur son acte de mariage, ce qui laisse supposer qu'il ne devint officier du roi que l'année suivante.

Un fils, Louis-François, lui naissait le 30 décembre 1743, et était baptisé le lendemain à Saint-Roch[5].

Son biographe, La Borde, le fait entrer en 1742 à l'orchestre de l'Opéra. En réalité, il n'y entra qu'en 1744[6] et, son nom figure, cette année-là, sur les registres des Menus Plaisirs, parmi ceux des « Symphonistes de l'Opéra ». Dauvergne touche 500 livres[7]. Mais le malheur ne tarde pas à entrer dans sa maison ; le 28 juillet 1745, son fils Louis-François mourait, âgé de dix-huit mois, et était enterré le 29 au cimetière de Saint-Roch[8].

1. M. Brenet : *La librairie musicale en France* de 1653 à 1790, p. 140 (I. M. G. avril 1907).

2. *Sonates* | *à* | *Violon seul* | *avec* | *La Basse continue* | *Composé* | *Par M. Dauvergne* | *œuvre second* | Gravé par le sieur Hue.
A Paris, L'auteur, chez M. Daugny, fermier général, rue Sainte-Anne, proche des Nouvelles Catholiques, la veuve Boivin, Leclerc, 1739. (Bibl. nat. V^7_m 771 in-fol.).

3. Arch. nat. $O^1 619^4$.

4. Arch. Seine. *Reconstitution des Actes d'Etat-civil*, n° 6858.

5. *Ibid.*, Fonds Bégis.

6. Arch. Opéra. *Emargements*.

7. Arch. nat. O^1 2865, f° 324 v°.

8. Arch. Seine. — Fonds Bégis.

Jusqu'en 1752, Dauvergne n'avait composé que des œuvres de musique instrumentale, dont ses œuvres III et IV qui datent de 1751 [1]. Il aborde alors la musique dramatique et écrit, sur des paroles qu'on a attribuées à Cahuzac ou à Fuzelier, les *Amours de Tempé*, qui passent à l'Opéra, le jeudi 25 novembre 1752. En donnant un long compte rendu de la pièce (un ballet en 4 entrées), le *Mercure* déclare que l'auteur de la musique « dont plusieurs symphonies fort estimées avoient déjà commencé la réputation »[2], est « jugé par les connaisseurs un compositeur sçavant et harmoniste » au « goût » sûr et même « très bon ». Il citait une *Gigue*, une *Musette*, une *Pantomime*, une invocation, une scène d'ombres, une *Passacaille*, et surtout la *Contredanse* finale [3].

Une lettre de Dauvergne, conservée dans les Archives hospitalières de Clermont-Ferrand et portant la date du 12 avril 1753, apporte d'intéressantes précisions sur sa biographie et donne le véritable nom de l'auteur du poème des *Amours de Tempé*. Le musicien l'adresse à M. Barbe, conseiller à la Cour des Aides de Clermont, qui était un des directeurs du Concert de cette ville[4], pour lui annoncer l'envoi de son opéra. Or, à cette date, il n'existait qu'un seul ouvrage dramatique de Dauvergne, à savoir les *Amours de Tempé*. Voici cette lettre :

« Je vous suis bien obligé, Monsieur, de La bonté que vous avès de vous intéresser à ma situation, c'est une suitte de toutes celles que vous avès toujours Eu pour moy; jay Lhonneur de vous Envoyer mon opéra dont les paroles ne sont pas de Mr Fuzelier; elles sont de feu Labé Marchadiès. j'y joints mon premier Livre de trios et mes deux Livres de Concerts de symphonies[5]. je shoüetterois que vous y trouvassiès des choses qui pùssent vous amuser. Je serès toujours très flatté de votre suffrage et de vos Remarques, que je

1. Ces œuvres ont été étudiées par M. de Saint-Foix et nous dans l'*Année musicale* de 1911, pp. 60-61. Le privilège de Dauvergne fut renouvelé pour neuf ans, le 28 mai 1751.

2. *Mercure*, décembre 1752, I, p. 154.

3. *Ibid.*, I, p. 170.

4. Les Archives départementales du Puy-de-Dôme conservent une lettre de M. Barbe. Il figure, en 1732, parmi les directeurs du Concert de Clermont, avec MM. de Florat, Dufour, de Banssat et de Féligonde. (Arch. dép. du Puy-de-Dôme. C. 7063).

5. Il s'agit ici des œuvres I (*Trios*), III et IV (*Concerts de Symphonies*).

vous prie de me communiquer. j'espère que vous me permettrès à Lavenir de vous faire part de mes productions, je conte vous Envoyer quelques chose de nouveaux avant La fin de cette année[1]. je serès toujours très Empressés de chercher Les occasions de vous donner des preuves de ma Reconnoissance et du Respectueux attachement avec Lequel je serai toute ma vie, Mr, votre très-humble et très-obéissant serviteur. DAUVERGNE. — *Ce 12 avril 1753.* »

Au verso on lit :

« Je ne puis vous Envoyer mon Livre de Sonates[2] attendu qu'on En Raccommode Les planches; Desquelles Le seronts, je vous Envoyerès un Exemplaire. Ma femme a Lhonneur de vous présenter ses civilités. Ma famille est au nombre de deux garçons et une fille[3]. Le paquet que je vous Envoye ne partira que le mercredy saint par Le Carosse d'Auvergne. Si je vous suis bon à quelqu'autre chose pour vous Et vos amis, faites moy La grâce de ne pas mépargner. Mon adresse est présentement Rue plastrière, La 4e porte cochère à gauche Entrant par la Rue coquillère »[4].

Comme on le voit, cette lettre présente un vif intérêt au point de vue de la biographie de Dauvergne. Elle prouve d'abord que notre musicien avait habité Clermont et y était entré en relations avec M. Barbe. De plus, les termes particulièrement affectueux et reconnaissants dont se sert Dauvergne à l'égard de son correspondant, paraissent de nature à faire croire que le protecteur mystérieux dont parle La Borde n'était autre que M. Barbe. En outre, elle désigne le véritable parolier des *Amours de Tempé,* feu l'abbé Marchadié. Enfin, elle nous renseigne sur la situation de la famille de Dauvergne, en 1753[5].

Dégoûté de l'Opéra, au dire de La Borde, à la suite de « tracasseries qu'on lui avait fait éprouver, et qui sont inséparables de ce genre d'administration »[6], Dauvergne se tourna du côté de l'Opéra-Comique auquel Jean Monnet venait de donner un nouveau lustre [7]. Celui-ci

1. Cette phrase semble contenir une allusion à l'envoi des *Troqueurs.*
2. Le livre de *Sonates à violon seul* est, comme on l'a vu, l'œuvre II.
3. Un des fils, Antoine-Alexandre, devait mourir en 1762.
4. Arch. hospital. de Clermont-Ferrand, I, H-6 (Liasse). — 2 pp. in-8°.
5. On a vu, plus haut, que Dauvergne avait déjà perdu un fils, son premier-né.
6. La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III, p. 379.
7. Jean Monnet était arrivé à Paris, venant de Londres, vers la fin d'octobre 1751. Le 20 décembre, il obtenait l'agrément du roi pour le rétablissement

s'était attaché Vadé, et l'ingéniosité de « ce peintre de la nature grotesque », comme l'appelle Contant d'Orville, fit réaliser par la Foire de fructueuses recettes. Vadé composa les *Troqueurs* et Dauvergne fut chargé de mettre la pièce en musique. Monnet a raconté lui-même dans quelles circonstances les *Troqueurs* vinrent au jour :

« Après le départ des Bouffons [1], rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire à peu près dans le même goût par un musicien de notre Nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir, avec succès, cette carrière ; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine [2]. Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il fallait prévenir la cabale des Bouffons ; les fanatiques de la Musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auroient pas manqué de faire échouer mon projet.

« De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde, et je fis répandre que j'avais envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis [3], que j'avais mis dans la confidence, voulut bien me seconder; la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par les quatre sujets chantants du premier mérite qui voulurent bien se charger des rôles. Dans cette

de l'Opéra-Comique, et ouvrait son théâtre le 10 février 1752. Grâce à l'appui de riches protecteurs, il s'établissait à la Foire Saint-Laurent. Arnoult, de Leuze et Boucher, chargé des décorations, le secondèrent avec zèle et une nouvelle salle put être achevée en trente-sept jours. (*Mémoires* de Jean Monnet, édition Michaud, pp. 164-167.)

1. Monnet commet ici une inexactitude, car les Bouffons ne quittèrent Paris qu'au mois de mars 1754, soit près de huit mois après la représentation des *Troqueurs*.

2. Monnet laisse à entendre ici que c'est à lui que Vadé fut redevable du sujet qu'il traita.

3. Il était intendant des Menus Plaisirs. On lui attribue les paroles du ballet de *Zélie*, mis en musique par Ferrand, et qui fut représenté en 1740 aux Petits Appartements.

répétition, où il y avait peu de monde et presque tous amateurs de Musique Française, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce, ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres[1], qui, pour la plupart, avaient voyagé en Italie; ils m'assurèrent tous que toute la pièce aurait le plus grand succès[2] ».

Monnet dit vrai; la pièce fut vivement applaudie : « *Les Troqueurs*, rapporte Contant d'Orville, eurent le succès le moins disputé »[3]. Alors le facétieux directeur de dévoiler sa supercherie. Les Bouffonnistes, convaincus que la musique des *Troqueurs* portait bien une marque italienne complimentèrent Monnet d'avoir eu la main heureuse en découvrant un « bon auteur ». « Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, continue-t-il, je leur présentai M. d'Auvergne comme le véritable Orphée de Vienne[4]. » Ce fut de suite un grand tapage. Les Bouffonnistes se mirent à dénigrer la musique de Dauvergne, tout en interprétant le succès de la « nouveauté » surgie à l'Opéra-Comique, comme une éclatante confirmation de la supériorité de l'art italien. L'auteur du manuscrit de Munich, Bouffonniste fervent, va nous donner l'appréciation de son « coin ». Voici comment il relate la représentation des *Troqueurs* :

« C'est le conte de La Fontaine mis en ariettes amenées par un court récitatif. Les paroles sont du sieur Vadé et la musique du sieur Dauvergne. Le Poème est tout à fait d'après la marche et la coupe des intermèdes italiens qu'on nous a donnés ici; le musicien n'a pas moins cherché à imiter les Orphées ultramontains par la manière dont il y a adapté la musique qui, toute faible qu'elle est en comparaison de celle des maîtres qu'il a voulu imiter, a, néanmoins, eu le plus grand succès, soit par l'air de nouveauté qu'il a donné à la chose pour ce pays-ci, soit parce que ce genre de musique, dont les accompagnements se marient avec la voix, est le

1. Monnet ajoute : « Je pense que les artistes, en général, jugent mieux et doivent mieux juger des choses de goût et de sentiment que la plupart des autres hommes. » Il eût été mieux inspiré en remplaçant ce cliché par l'indication des noms des « artistes célèbres » appelés à assister à la répétition.

2. J. Monnet. *Mémoires*, II, pp. 68-72.

3. Contant d'Orville. *Histoire de l'Opéra bouffon*, p. 14.

4. Monnet. *Loc. cit.*, p. 73.

seul vrai et qui ait le droit de plaire à toutes les oreilles. Le succès prodigieux de cette nouveauté est un triomphe marqué pour la musique italienne qui a d'abord déplu à la plupart de nos françois, parce que leur amour propre n'y trouvoit pas son compte, et qu'elle leur étoit présentée sous les paroles d'une langue qui n'étoit pas la leur, et qu'ils ne pouvoient pas en retenir le moindre petit air qu'ils pùssent fredonner en les troquant auprès de quelque belle[1]. »

Le succès se prolongea jusqu'au dimanche 9 septembre, après quoi, les *Troqueurs* furent retirés de l'affiche, parce que les recettes réalisées par Monnet portaient ombrage à l'administration de l'Opéra[2]. « Le lundi 10 septembre, lit-on dans le *Mercure*, l'Opéra-Comique donna la première représentation d'une autre pièce en un acte, *Le Plaisir et l'Innocence* » ; le journal ajoute que « *les Troqueurs* ont attiré jusqu'à la fin des assemblées fort nombreuses »[3].

L'intermède de Dauvergne ne faisait pas tort qu'à l'Opéra ; il portait un coup terrible aux pièces en vaudevilles. La preuve, c'est que la reprise d'un des meilleurs opéras comiques de Favart, *Les Nymphes de Diane,* échoua ; cet ouvrage qui avait brillamment réussi à sa première apparition « parut froid, et n'eut que très peu de représentations »[4].

Aussi, lorsque pendant la semaine de la Passion de 1754, *les Troqueurs* reprirent possession de la scène de Monnet, l'enthousiasme des parisiens se manifesta-t-il avec une nouvelle vivacité, que le manuscrit de Munich enregistre cette fois sans réserves. « Ce musicien, dit-il de Dauvergne, s'est surpassé dans ce genre ; il a attrapé au mieux le goût italien un peu francisé. Le succès de cet ouvrage a été si grand qu'on a été obligé de tirer les décorations du théâtre pour y mettre des gradins jusqu'au cintre, ce qui ressemblait aux amphithéâtres des Romains », et le rédacteur d'ajouter que cet acte n'était pas nouveau, et qu'on en avait interrompu les représentations l'année d'avant « parce qu'il faisait du tort à l'Opéra ». Si on per-

1. *Ms. de Munich,* f° 16 (du 1er au 15 août 1753) publié par M. J.-G. Prod'homme dans le Sammelband de l I. M. G., juillet-septembre 1905, sous le titre : *La Musique à Paris de 1753 à 1757, d'apres un ms. de la Bibliothèque de Munich,* p. 570. Il est à remarquer que le manuscrit fixe la date de la première représentation des *Troqueurs* au 29 juillet au lieu du 30 juillet.

2. C'est ce qui ressort d'une citation du ms. de Munich rapportée ci-dessous.

3. *Mercure,* octobre 1753, p. 182.

4. Monnet. *Mémoires,* I, p. 73.

mettait de le jouer pendant la semaine de la Passion, c'est que l'Opéra était fermé [1], et qu'aucune concurrence ne devenait possible.

Dauvergne qui figurait alors à l'orchestre de l'Opéra parmi les 6 violons à 600 livres[2], ne devait donc pas être vu d'un très bon œil par l'administration de l'Académie royale.

Ses succès n'allaient pas tarder à lui attirer de la part du souverain, une double récompense. Le 24 juin 1765, il recevait deux brevets des plus flatteurs : par le premier, Louis XV lui octroyait une charge de compositeur de la musique de sa Chambre sur la démission de François Rebel [3]. Par le deuxième, il était nommé survivancier du même François Rebel, pour la charge de maître de musique de la Chambre du roi. Le texte du brevet porte que le roi est « informé des talents et de la capacité du sieur Dauvergne » en même temps qu'il tient à donner à Rebel « une marque de la satisfaction qu'il ressent de ses services » [4]. En devenant titulaire de la charge en question, le musicien devait payer une somme de 6.000 livres [5].

La Borde, et après lui Fétis, prétendent que l'octroi de ces deux charges obligea Dauvergne à renoncer à sa place de violoniste à l'Opéra [6]. De plus, on aurait défendu à Monnet de continuer les représentations des *Troqueurs*, « sous prétexte qu'il ne devait point donner d'ouvrages totalement en musique » [7].

Dauvergne en fut fort chagriné, et dégoûté de tant de tracasseries, il demeura trois ans sans rien produire. On a avancé que son protecteur lui aurait conseillé de remettre en musique l'*Isis* de Lully, mais que les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur, l'en auraient dissuadé par respect pour Lully [8]. Le comte d'Argenson intervint alors et fit à Dauvergne une proposition analogue. Il s'agissait de refaire, avec l'aide de Monnet, *Enée et Lavinie* de Fontenelle et Colasse. Dauvergne accepta, et sa tentative, couronnée d'un certain

1. *Ms. de Munich*, f° 13. *Loc. cit.*, p. 576.

2. Arch. Opéra. *Emargements de janvier* 1754. A-21. — « Vadé, écrit M. Barberet, assura le triomphe de l'Ariette et porta au Vaudeville un coup dont il ne s'est pas relevé. » (Barberet. *Lesage et le Théâtre de la Foire*, 1887, p. 57).

3. Arch. nat. O[I] 99, f° 176.

4. *Ibid.* O[1] 99, f° 179.

5. *Ibid.* O[I] 99, f° 183.

6. La Borde. *Loc. cit.*, III, p. 379.

7. *Ibid.*, III, p. 380.

8. *Ibid.*

succès[1], devint l'origine d'une série de remaniements d'opéras anciens auxquels il s'efforça de redonner quelque jeunesse. *Enée et Lavinie* passa à l'Opéra pendant le carême, le 14 février 1758. Grimm n'en aime guère les paroles dont il estime le style « ridiculement familier ». Mais il narre une anecdote piquante qui prouve que l'auteur du poème, Fontenelle, ne se faisait, du moins, aucune illusion sur la valeur de son œuvre : « Lorsque M. Dauvergne alla faire part à M. Fontenelle du projet qu'il avait de faire une nouvelle musique pour *Enée et Lavinie*, cet homme célèbre l'en détourna et lui dit : « Cet opéra n'eut aucun succès dans sa nouveauté, et je n'ai pas ouï dire que ç'avait été la faute du musicien[2] ». Voilà une belle franchise chez un auteur! Pour la musique, Grimm déclare, qu'à tout prendre, elle valait bien ce qu'on entendait d'ordinaire à l'Opéra.

Même succès des plus modestes pour *Canente* de la Motte (décembre 1760)[3] ; seul, le *Mercure*, toujours bénisseur, trouve « l'ouverture belle » avec des « symphonies distinguées et des morceaux saillants ». Il assure qu'on est généralement satisfait de la partie instrumentale » et qu'on souhaiterait voir Dauvergne s'attacher davantage à la partie vocale[4].

Associé à Marmontel, il s'essaye à faire du neuf, mais sa tragédie lyrique d'*Hercule mourant* (3 avril 1761) lui vaut de la part de Grimm, un verdict aussi bref que cruel[5].

Malgré les résultats médiocres de ses tentatives de restaurations, Dauvergne s'entendait traiter par le *Mercure*, en juin 1762, « d'auteur connu et déjà célèbre en différents genres de musique et par quelques opéras de succès ». Le journal publiait ces lignes élogieuses à l'occasion de la constitution de la nouvelle société du Concert spirituel, société qui remplaçait l'entreprise de la veuve Royer, de Caperan et de Mondonville, par le triumvirat Caperan, Joliveau et Dauvergne[6].

1. Grimm. *Correspondance littéraire*, III, p. 500.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, IV, p. 325.

4. *Mercure*, janvier 1761, I, p. 163.

5. Le poème et la musique, écrit-il, ne valent pas la peine qu'on en parle (*Corr. litt.* IV, p. 363). Dauvergne avait donné, le 8 août 1758, un ballet en 4 actes, *Les Fêtes d'Euterpe*, qui ne tint pas l'affiche.

6. Joliveau était secrétaire perpétuel de l'Académie royale de musique. Le

A peine installés, les nouveaux directeurs s'empressent de mettre le public au courant des difficultés que leur suscite Mondonville, en emportant ses *Motets* et en refusant l'offre de 2.500 livres qu'ils lui faisaient pour s'assurer de sa musique alors extrêmement goûtée[1].

Ils promettaient aux habitués du Concert de compenser la perte des motets de Mondonville par des compositions nouvelles, et, dans ce but, ils adressaient un appel aux maîtres de musique de Paris et de la province. Nous ne tarderons pas à voir que Dauvergne s'employa activement à fournir de *Motets à grand chœur* les programmes du Concert.

Entre temps, il arrangeait l'*Alphée et Aréthuse* de Campra (12 octobre 1762)[2], et un nouveau deuil venait assombrir sa vie. Le 17 novembre 1762, il perdait un second fils, Antoine-Alexandre[3].

Malgré sa tristesse, Dauvergne ne quittait point son travail ; dès le début de janvier 1763, il donnait à l'Opéra une tragédie en 5 actes dont les paroles étaient de son associé Joliveau, *Polixène* (11 janvier 1763), et dont la musique suggérait à Bachaumont un jugement sur son esthétique, qu'il nous paraît intéressant de rapporter : « On accuse le musicien, disent les *Mémoires secrets*, de chercher toujours à peindre et de ne jamais attrapper ce qu'il cherche, de ne donner rien à chanter, d'être plein de réminiscences presque toujours défigurées[4]. »

On peut en dire autant des nombreux *Motets* qu'il composa pour le Concert spirituel, à partir du 15 août 1763. Successivement, parurent un *Te Deum*, un *Benedic anima mea*, un *Miserere*, un *De Profundis*, un *Regina cœli*, un *Omnes gentes*, un *Exultate* et un *Jubi-*

nouveau bail était consenti pour neuf ans, à raison de 7.000 livres par an. D'importantes modifications à la salle des concerts marquaient le début de la nouvelle direction. (*Les Spectacles de Paris*, année 1763, pp. 1 et suiv. M. Brenet. *Les Concerts en France*, pp. 275, 276 et *Mercure*, juin 1762, pp. 182-183.)

1. *Mercure*, juillet 1762, II, pp. 136-140. Bachaumont déplore que « la jalousie de ces messieurs nous prive de ce riche fonds de motets » (*Mémoires secrets*, I, pp. 132-133).

2. *Mémoires secrets*, I, pp. 132-133.

3 Voici son acte de décès. *Saint-Eustache*, 1762, *Décès :* « Le jeudi 18 novembre 1762, Antoine-Alexandre Dauvergne, âgé de vingt-trois ans [inexact] fils d'Antoine Dauvergne, directeur du Concert spirituel et de Marie de Filtz, demeurant rue Feydeau, décédé d'hier, a été inhumé au cimetière (Arch. Seine. Fonds Bégis). Le frère du défunt est présent et porte les mêmes prénoms que lui : Antoine-Alexandre.

4. *Mémoires secrets*, I, pp. 163-164. *Mercure*, janvier 1763, II, p. 141, février 1763, p. 156.

late Deo[1]. Dauvergne battait la mesure « en premier » au Concert, mais, dès le deuxième concert de la nouvelle direction (8 septembre 1762), il se dispensa de le faire, imitant en cela les Italiens, parce qu'il avait pleine confiance dans la sûreté d'attaque de ses chefs de pupitre, Gaviniès et Capron[2].

Déjà titulaire de deux charges importantes de la musique royale, Dauvergne recevait, le 25 décembre 1764, celle, toujours si enviée, de surintendant. Elle valait 10.000 livres[3].

Ce beau titre n'empêchait pas Grimm de malmener l'infortuné musicien lorsque, le 29 octobre 1765, le nouveau surintendant faisait représenter à Fontainebleau le ballet du *Triomphe de Flore*. Les paroles en étaient d'un colonel d'infanterie, membre de l'académie d'Amiens, du nom de Vallier, dont les pauvres inventions excitaient la verve du critique. A un certain moment, Vallier mettait en scène les vents qui ravagent la Liparie. « La musique de cette Liparie, écrit plaisamment Grimm, est d'un autre surintendant appelé M. Dauvergne. Je n'ai pas ouï dire s'il a heureusement rendu les vents de M. Vallier[4]. »

Heureusement que le *Mercure* était là pour adoucir du miel de ses éloges la causticité d'un adversaire tenace de la musique française. Il revenait sur la science harmonique de Dauvergne dont il avait vanté la solidité à propos des *Troqueurs* ; selon lui, Dauvergne s'était heureusement appliqué « à faire servir les ressorts les plus compliqués de la science de l'harmonie » ; il affirmait bien haut que la « clarté de dessein » caractérisera « toujours le vrai beau dans les productions de l'art », et cela « quoique le fanatisme en puisse dire », lançant ainsi une pierre dans le parterre de Grimm et des italianisants ; il trouvait la musique du *Triomphe de Flore* « belle, grande, du meilleur genre ». Pour lui, l'auteur de ce ballet était toujours « le savant compositeur dont le génie et le travail sont guidés par le goût[5]. » De son côté, Bachaumont faisait chorus, et signalait le succès de l'ouvrage dont la musique lui semblait « noble et

1. Brenet. *Loc. cit.*, p. 281.

2. *Mercure*, octobre 1762, I, p. 184.

3. Arch. nat. O¹ 108, f° 540, f° 541, f° 543. Dauvergne était survivancier de Francœur.

4. *Corresp. litt.*, IV, p. 400.

5. *Mercure*, décembre 1765, pp. 202-203.

agréable », avec des « chœurs de la plus grande beauté et des ariettes délicieuses ». L'ouverture, surtout, l'avait frappé ; il la qualifiait de « singulière », car elle « commence par un chœur » [1].

Lorsqu'en 1767, les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur donnèrent leur démission au Prévôt des Marchands Bignon, ce fut dans Paris une poussée d'intrigues qui ébranla jusqu'au ministère. Sitôt la démission reçue, le Prévôt en rend compte à la Ville [2], et propose Dauvergne « qui était convenu avec lui de se subroger au lieu et place des démissionnaires, et qui, dans ce but, avait fait un dépôt de 300.000 livres ». Le bureau de la ville accepte la proposition de Bignon, et, dès le lendemain de la délibération intervenue à cet effet, le Prévôt des Marchands en apprend la conclusion à Saint-Florentin qui s'empresse d'agréer la candidature Dauvergne. Les choses en étaient là, lorsque le prince de Conti et le duc de Choiseul se mettent à la traverse en présentant au ministre MM. Berton et Trial. Le ministre, qui avait la mémoire courte ou qui était circonvenu, leur répond simplement que « tout est bien ». « Voilà, écrit Bachaumont, ces deux ménétriers courant, volant et déposant aux autres 100.000 écus. » D'où, grand tapage à la ville et à la cour. Le Prévôt des Marchands d'aller trouver Choiseul et de lui représenter que les offres de Dauvergne ont déjà été acceptées par une délibération en règle. Peine perdue, on a omis de signer cette délibération, disent Conti et Choiseul, et c'est au roi d'en décider [3].

Comme bien on pense, le roi en décida en faveur des protégés de Conti et Choiseul, mais l'entreprise de Berton et Trial ne dura que deux ans [4].

Malheureux dans ses démarches administratives, Dauvergne trouvait quelque dédommagement dans une pension de 100 pistoles que ses heureux rivaux lui accordaient en février 1768 [5]. Puis, il continuait à s'occuper du Concert spirituel dont il fallait assurer l'approvisionnement en *Motets*. A cet effet, un prix de 300 livres, consistant en une médaille d'or, lui était remis pour être décerné à l'auteur

1. *Mém. secrets*, 1765 (26 septembre) XVI, p. 246.
2. *Ibid.*, III, p. 127.
3. *Ibid.*, III, p. 128. La Borde. *Loc. cit.*, p. 381.
4. A la fin de 1769, Berton et Trial résilièrent leur engagement.
5. Le 10 février 1768, Berton et Trial écrivaient à Mondonville pour lui annoncer qu'ils lui accordaient une pension de 100 pistoles. Une note indique que Dauvergne bénéficie d'une faveur semblable. (*Mercure*, mars 1768, p. 185.)

du meilleur *Motet* ; le jury chargé de juger les œuvres envoyées à Paris se composait de Dauvergne, de Blanchard et de Gauzargues[1]. Malgré le mauvais accueil que le public de l'Opéra avait fait à ses arrangements antérieurs, Dauvergne, qui ne se décourageait pas facilement, se remet à rajeunir la *Vénitienne* de la Motte et Gampra (6 mai 1768). Cette fois, Bachaumont devient grincheux et s'emporte contre le réparateur de tant d'immeubles lyriques démodés. « On ne conçoit pas comment Dauvergne s'est avisé de déterrer un pareil drame »... « la musique n'annonce pas un homme de génie... » « de mémoire d'homme aucun opéra n'a été plus universellement hué. » La représentation s'était achevée dans « un sifflement général[2]. »

Mais Dauvergne de continuer avec sérénité sa besogne de fonctionnaire. En juillet 1768, il est chargé d'accorder deux prix de musique latine et française, l'un pour le meilleur motet sur le psaume 45, l'autre pour la meilleure mise en musique d'une ode de Rousseau[3]. Lorsque le roi de Danemarck vient assister aux fêtes données en son honneur à Fontainebleau, notre musicien retire de ce déplacement royal une gratification de 600 livres[4]. Le 23 octobre 1769, un brevet signé à Fontainebleau lui accorde 1.200 livres de gratification annuelle « pour le récompenser du soin qu'il a pris pour enseigner la composition à Mesdames[5]. » Et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, le voilà, enfin, directeur de l'Opéra, avec Joliveau, Berton et Trial[6].

Dauvergne savait se ménager des protections en haut lieu, et nous apparaît comme assez remuant et assez ambitieux. Ainsi, à propos du divertissement des *Trois Cousines* exécuté au mois d'octobre 1770 à Fontainebleau, nous le voyons supplanter Francœur, dont il était survivancier, au pupitre de chef d'orchestre, et cela, grâce à l'entreprise de Mme de Villeroy. Papillon de la Ferté, trace de lui, à cette époque, un portrait assez intéressant : « Ce dernier

1. *Mercure*, août 1767, pp. 205-206.
2. *Mém. secrets*, IV, pp. 24 25.
3. Ces prix étaient de 300 livres chacun. *Mercure*, juillet 1768, I, p. 154.
4. Arch. nat. O^{1} 2893.
5. *Ibid.*, O^{1} 114^{A}. f° 1025 verso ; O^{1} 637, f° 103.
6. La Borde. *Essai*, III, p. 381. La nouvelle direction entra en exercice à l'ouverture de la salle du Palais-Royal, en 1770. L'arrêt du Conseil qui charge Berton, Trial, Joliveau et Dauvergne de la direction de l'Opéra porte la date du 12 novembre 1769 (Arch. Opéra. *Historique* A. 2).

[Dauvergne] est aussi un très habile homme, mais il ne paraît pas avoir encore acquis la vivacité nécessaire pour cela » (il s'agit de la direction de l'orchestre)[1].

Dauvergne ne se montrait guère plus heureux dans la direction du Concert spirituel. Avec ses deux associés, Caperan et Joliveau, il arrivait péniblement au terme de son bail, et on ne se gênait pas pour décrier la gestion des trois directeurs. Les uns disaient le concert « tombé dans une profonde léthargie »[2]; pour d'autres, il « n'était plus qu'un objet de raillerie »[3]. Aussi, Dauvergne et consorts ne renouvelèrent-ils pas leur traité en 1771, et la Ville prit-elle la direction du Concert, en conservant toutefois Dauvergne comme gérant[4] et en lui adjoignant Berton. Les choses n'en allèrent, du reste, pas mieux, car, malgré la reprise des *Motets* de Mondonville, le bureau de la Ville dut au bout d'un an céder le bail, moyennant 2.400 livres, à Gaviniès, Leduc aîné et Gossec[5].

Oublieux sans doute des tracasseries qu'il avait subies jadis alors que l'Académie royale de Musique montrait une susceptibilité extrême à l'égard de la concurrence de l'Opéra-Comique, et défendait jalousement son privilège, Dauvergne, directeur de l'Opéra, entrant tout à fait dans la peau du personnage, désignait, à son tour, aux foudres ministérielles, quiconque menaçait le monopole de l'établissement confié à ses soins. C'est ainsi qu'en 1772, Dauvergne, Berton et Joliveau adressent au duc de la Vrillière un mémoire pour dénoncer la concurrence que le *Concert d'amis* de la rue Montmartre faisait à leur théâtre[6].

Toutefois, Dauvergne et ses associés eurent le mérite d'accueillir les ouvertures qui leur étaient faites d'Autriche, pour révéler aux Parisiens les opéras de Gluck. Le bailli du Roullet écrivait de Vienne, le 1er août 1772, une longue lettre adressée à Dauvergne, et dans laquelle, en diplomate habile, après avoir complimenté son correspondant sur ses « talens très-distingués » et après avoir qualifié l'opéra français de « véritable genre dramatique musical », il

1. E. Boysse. *Journal de Papillon de la Ferté*, pp. 283-284.
2. La Borde. *Essai*, III, p. 428.
3. *Journal de musique par une société d'amateurs*, 1773, n° 2, p. 74.
4. M. Brenet. *Les Concerts en France*, p. 300.
5. Arch. nat. OI 621.
6. Arch. nat. OI 618.

proposait l'*Iphigénie en Aulide* du « fameux M. Glouch ». Comment un directeur de théâtre n'aurait-il pas éprouvé quelque tentation en présence de déclarations comme celle-ci : « On a trouvé moyen, sans avoir recours aux machines et sans exiger de dépenses considérables, de présenter aux yeux un spectacle noble et magnifique. Je ne crois pas qu'on ait jamais mis au théâtre un opéra nouveau qui demande moins de frais et qui, cependant, soit plus pompeux[1] » ? Ainsi, de la musique nouvelle dont toute l'Europe s'extasiait, des frais très réduits, voilà plus qu'il n'en fallait pour décider une direction. Le bailli parlait de l'hiver 1773, du carême ou de la rentrée de Pâques ; il fallait se presser, car Gluck était demandé à Naples, en mai. A la fin de la lettre, on glissait une de ces phrases qui sonnent toujours agréablement à des oreilles directoriales. « J'oubliais de vous dire que M. Glouch, naturellement très désintéressé, n'exige point, pour son ouvrage, au-delà de ce que la direction a fixé pour les auteurs des opéras nouveaux[2]. » Gluck, lui-même, prenait la plume, en février 1773, afin de préparer le terrain, et Dauvergne recevait le 1er acte d'*Iphigénie en Aulide*[3]. L'impression qu'il ressentit fut si profonde qu'il répondit cette phrase prophétique : « Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent[4]. »

Dauvergne s'était donc très justement rendu compte de la portée de l'œuvre soumise à son appréciation et de la menace que le génie de Gluck dressait contre le vieux répertoire, et même contre le répertoire français contemporain. Il tergiversa, un peu effrayé sans doute, et il fallut l'intervention de Marie-Antoinette pour décider l'Académie de Musique à ouvrir ses portes au chevalier[5]. *Iphigénie* passa triomphalement le 19 avril 1774.

On criait beaucoup contre les tracasserie dont Dauvergne se mon-

1. *Lettre à M. D., un des directeurs de l'Opéra de Paris. Mercure*, octobre II, 1772, p. 172. Dauvergne avait fait insérer la lettre du bailli dans le *Mercure*.

2. *Ibid.*, p. 174.

3. *Mercure*, février 1773, p. 183, 184.

4. A. Schmid. *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerischer Wirken* (1854), p. 180. — Desnoiresterres : *Gluck et Piccinni*, p. 83. J. Tiersot. *Gluck* (*Les Maîtres de la Musique*), p. 103.

5. *Mém. secrets*, VII, p. 110. — Desnoiresterres, *Loc. cit.*, p. 84.

trait coutumier dans son administration. Aussi, le public s'empressa-t-il d'applaudir le ballet de Floquet, l'*Union de l'Amour et des Arts*, joué en 1773 [1], uniquement afin de faire pièce au directeur : « Le public, rapporte Bachaumont, n'a pas été fâché de mortifier le sieur Dauvergne qui a tracassé prodigieusement le sieur Floquet, auteur de la musique. [2] »

Cette année-là, le buste directorial figurait au salon, et on admirait l'air de tête du modèle « grand compositeur lui-même ». « Il est dans l'attitude d'un homme qui écoute, et l'on ne pouvait mieux exprimer son genre d'étude. » D'ailleurs, la tête « pittoresque » était « parfaitement ressemblante » [3].

Après avoir pris, le 21 mars 1776, Louis-Joseph Francœur pour survivancier de sa charge de maître de musique de la Chambre [4], Dauvergne recevait du roi, le 20 avril de la même année, un brevet créé exprès pour lui, de compositeur de l'Académie royale de musique. En voici la teneur :

« Les motifs qui ont porté Sa Majesté à confier l'administration de l'Académie royale de musique à des administrateurs qui, par leur zèle, leur expérience et leur goût pour les arts, fussent capables de rétablir l'ordre et de détruire les abus multipliés qui se sont introduits dans ladite Académie, déterminent en même temps Sa Majesté à appuyer de son autorité les moyens qui lui seront indiqués par lesdits sieurs administrateurs comme les plus propres à faire fleurir un établissement aussi utile au progrès des arts, c'est dans cette vue que Sa Majesté a cru devoir approuver la délibération qu'ils ont prise le 25 mars dernier... de nommer un compositeur de ladite Académie royale de Musique qui, sous leurs ordres, puisse rétablir les anciens ouvrages qui lui seront désignés, et les faire reparaître ensuite dans le goût moderne. Sa Majesté s'y est portée d'autant plus volontiers que, leur choix s'étant réuni en faveur du Sieur Dauvergne surintendant de sa musique, Elle est persuadée que, par son zèle et son talent distingué, il répondra dignement à cette marque de confiance, à cet effet... Sa Majesté nomme le sieur

1. Le 7 septembre 1773.

2. *Mém. secrets*, 14 novembre 1773, VII, p. 83.

3. *Ibid.* Lettre du 21 septembre 1773, sur le Salon de sculpture. XIII, p. 145. L'auteur du buste de Dauvergne n'est pas nommé.

4. *Arch. nat.* O¹ 123 f° 45. (Brevet daté de Versailles).

Dauvergne pour, en qualité de compositeur de l'Académie royale de musique, travailler sous les ordres desdits administrateurs à rétablir les anciens ouvrages dont ils jugeront à propos de le charger, conformément au goût actuel et aux circonstances, afin de les rendre agréables au public, à condition toutefois qu'il ne pourra rien prétendre de ce travail, comme auteur... aux appointements de 3.000 livres qui lui sont attribués par la Délibération susdite... »[1]

Ainsi, Dauvergne se trouvait investi d'une fonction d'arrangeur officiel, et le texte qui précède s'inspire bien des idées qui régnaient dans l'esthétique du XVIIIe siècle, lorsqu'il proclame la nécessité de se conformer au goût du public, souverain juge en matière d'art[2].

La prérogative dont bénéficiait notre musicien ne devait pas tarder à susciter d'âpres critiques. Dauvergne avait quitté l'Opéra en 1776, mais il conservait sa fonction de compositeur. Aussi, un rapport au ministre du 9 avril 1777 signale-t-il les inconvénients de pareille situation. Il y est déclaré que le brevet de Dauvergne « est une charge pour l'Opéra », que « ces sortes de grâces ne devraient s'accorder qu'aux autheurs qui peuvent travailler et faire des opéras, tels que les Grétry, Philidor, Floquet, et non pas à ceux qui ont déjà un sort et des pensions de l'Opéra pour ce même objet, tels que le sieur Dauvergne en a pour n'avoir fait que des ouvrages dont il n'y a pas un seul à reprendre ni à remettre jamais au théâtre et pour lesquels il a été, d'ailleurs, payé[3] ».

Cette dernière phrase, sévère pour Dauvergne et ses ouvrages, est l'expression de la vérité; elle souligne la médiocrité chronique du talent du « grand compositeur ».

On trouve dans le même dossier une autre note aussi sévère. L'administration de l'Opéra y réclame encore la suppression du fameux brevet que « M. H... a fait accorder au sieur Dauvergne[4] »,

1. Arch. nat. O1 123. (Avril, Pièce annexe No 4.)

2. Si on observe que la deuxième réfection de Dauvergne, la *Callirhoé* de Destouches, date de 1773, et par conséquent, se trouve antérieure au brevet de 1776, on peut se demander à quoi celui-ci put bien servir. Dauvergne toucha les 3.000 livres qui lui étaient allouées, mais ne fit plus de réfections. Il semble donc loisible d'admettre, avec La Borde, que ce brevet ne constituait qu'une pension déguisée (La Borde. *Essai*, III, p. 381). Nous verrons plus loin que telle était aussi l'idée que s'en faisait le bénéficiaire.

3. *Rapport* du 9 avril 1777. Arch. nat. O1 622.

4. Peut-être le personnage auquel il est fait allusion ici n'est-il autre que Bignon ?

car le titre de « compositeur de l'Opéra » n'est qu' « un être de raison » ; il fait « crier et décourage tous les auteurs », sans parler de la charge « onéreuse » qu'il entraîne. Dauvergne, y déclare-t-on, ne peut être d'aucune utilité. « C'est un homme de soixante ans, qui ne peut plus guère travailler, et qui, d'ailleurs, n'a jamais eu de succès, même il y a vingt ans, avant la révolution qui s'est faite dans la musique; il semble que la personne qui le favorisait se soit plu à surcharger l'Opéra, même après lui, en créant de nouvelles places [1]. »

Quatre ans plus tard, les sentiments d'un grand nombre d'artistes de l'Opéra venaient appuyer cette appréciation. Dans une lettre collective du 21 mars 1781, Gardel, Dauberval, Le Gros, M[lles] Guimard et Heinel s'élevaient énergiquement contre l'administration de Dauvergne, contre ses tracasseries perpétuelles. D'après eux, Bignon, le Prévôt des marchands, le soutenait « plus par entêtement que par raison ». Comment pouvait-il ignorer, en effet, que M. Dauvergne avait opéré la chute du Concert spirituel si florissant sous M. de Mondonville ? Ils portaient sur leur directeur un jugement dépourvu de ménagements : « Le malheur qui accompagne partout M. Dauvergne a ravagé l'Opéra jusqu'à l'époque de sa retraite [2] ». Sa position ébranlée devenait donc précaire ; on lui retira la direction en 1782, « à cause de la pesanteur de son joug, désagréable à tous les sujets [3] ».

C'est qu'effectivement, Dauvergne avait la guigne, comme on dit vulgairement. Et cette malechance le poursuivait dans toutes ses entreprises. Depuis le mois de mai 1780, où Papillon de la Ferté lui confiait de nouveau le sceptre directorial de l'Opéra [4], le malheureux musicien ne cessait de se heurter à d'insurmontables difficultés. Il gémissait, écrivait lettre sur lettre, et réclamait sans trêve. Le 27 juin 1781, il se plaint à la Ferté du misérable dédommage-

1. *Etat des Préposés...* Arch. nat. O[1] 622.

2. *Lettre contre l'administration de M. d'Auvergne.* Ibid.

3. *Mém. secrets,* XXVIII, p. 265.

4. Papillon de la Ferté, intendant des Menus Plaisirs, écrivait, à la date du 20 mai 1780 : « J'ai été très-occupé ces jours-ci par la mort du sieur Le Breton [Berton] qui n'a pas joui longtemps de la place de directeur de l'Opéra. J'y ai fait nommer le sieur d'Auvergne, surintendant de la Musique du Roi, qui avait déjà été, il y a quelques années, à la tête de ce spectacle, avec le sieur Le Breton. » (E. Boysse : *Journal de Papillon de la Ferté*, p. 443.)

ment qu'il a reçu, après la perte de sa place de directeur de l'Opéra, en 1776, sous les espèces de sa charge de compositeur à raison de 3.000 livres, et vise dans cette lettre les opéras dont il a assuré la reprise pendant les six années qu'a duré sa direction, travail pour lequel il n'a reçu aucune rémunération [1]. Vainement, s'efforce-t-il, après l'incendie de 1781, et la reprise des concerts donnés par l'Opéra aux Tuileries, de réunir dans ces concerts, les différents genres de musique, qui, selon l'expression du *Mercure* faisaient l'objet des querelles des « prétendus amateurs ». Désireux de ne rien sacrifier à l'esprit de parti, il mettait sur ses programmes des pièces françaises, allemandes et italiennes. Mais « les soins de cet artiste estimable » demeurèrent inutiles, et la salle resta vide [2].

Une lettre de Dauvergne, adressée le 23 mars 1782 à M. Amelot expose sa triste situation et les déboires de toute sorte qui l'assaillent : « Je n'ai rien, mais ce qui s'appelle rien, écrit-il ; ny maison, ny argent placé, ou en bourse, et je dois 12.000 francs ; j'ai une fille de mon premier mariage qui a vingt-six ans [3], et qu'il m'est, par conséquent, impossible d'établir. J'ay un fils que j'ay été obligé d'envoyer à la Martinique, faute de moyens de pouvoir lui procurer un établissement icy ; son équipement, son voyage, son entretien en attendant qu'il eût un emploi, son établissement, lorsqu'il en a eu un, tout cela m'a coûté des sommes; les Anglois ont pris l'isle Sainte-Lucie où il estoit directeur des Domaines du Roi ; il a perdu sa place et tout ce qu'il possédoit, juqu'à ses nègres ; il m'a donc fallu luy envoyer de l'argent pour le soutenir et faire honneur aux lettres de change qu'il a tirées sur moy ; tout cela, joint aux dépenses que j'ay été forcé de faire depuis que je suis rentré dans la direction de l'Opéra, m'a mis dans le cas de contracter des dettes que j'ay et même, d'engager mes brevets de retenue; par conséquent, plus

1. Les lettres officielles de Dauvergne, en nombre considérable, sont conservées aux Archives nationales dans O[I] 619 où elles forment 5 liasses. (O[I] 619[3] à O[I] 619[7].) Deux autres, classées dans O[I] 635 et O[I] 640, présentent un grand intérêt parce qu'elles dépeignent les intrigues sans fin qui étaient ourdies par les sujets du chant et de la danse.

2. *Mercure*, septembre 1781, p. 38. — *Mém. secrets*, 9 septembre 1781, pp. 32, 33.

3. Dauvergne, veuf de Marie de Filtz, avait épousé en secondes noces, à une époque que nous ne pouvons préciser, Clémence Rozet, dont ils eut un fils qui est visé dans la lettre ci-dessus. La fille à laquelle il faisait allusion, vivait déjà en 1753 et avait, par suite, plus de vingt-six ans.

d'espoir après moi, pour ma famille; j'ay un fils encor en bas âge [1], que je puis laisser encor enfant, si vos bontés pour moi (qui seules m'ont inspirées (*sic*) la confiance d'entrer dans tous ces détails qui ne peuvent intéresser que de vrais protecteurs ou de vrais amis), ne m'aident à supporter mes chagrins... » Il termine en suppliant Amelot de faire assurer à sa femme une réversion de 3.000 livres sur ses pensions, faveur dont avait joui Mme Rebel, et dont bénéficiait Mme Berton, et une réversion de 1.500 livres qui serait partagée entre ses enfants. Enfin, il sollicite l'honneur d'obtenir le cordon de Saint-Michel [2].

Des documents d'archives permettent d'établir la situation pécuniaire de Dauvergne à cette époque. Il touchait, à la date du 1er juillet 1780, une pension de 4.000 livres, soit une somme nette de 3.805 livres, sans compter celle de 3.000 livres que lui assurait l'Opéra [3]. Étant donné le chiffre de ses dettes, il se trouvait donc dans une grande gêne. Du moins, lui accorda-t-on la distinction honorifique qu'il demandait, car le 9 mai 1786, il était fait chevalier de Saint-Michel [4].

Au mois d'avril précédent, on l'avait, pour la troisième fois, replacé à la tête de l'Opéra, et cela « avec de grands compliments ». Pour la circonstance, on vantait « son mérite, son honnêteté et sa probité » si appréciés depuis longtemps. Et puis, la difficile manutention de la grande machine qu'était l'Opéra, le nombre considérable d'ouvrages nouveaux qui voyaient alors le feu de la rampe [5] exigeaient impérieusement le rappel de Dauvergne, jugé si mala-

1. Cette mention laisse supposer que le second mariage de Dauvergne fut tardif. Il avait trois enfants : un fils et une fille du premier lit, et un fils du deuxième.

2. Arch. nat. O[1] 619[4], 23 mars 1782.

3. Voici comment s'établit ce chiffre de 3.805 livres :

1° Gratification de 1.200 livres (net 1.005 livres), accordée le 23 octobre 1769 en qualité de maître de musique de Mesdames.

2° Appointements de 1.600 livres conservés sur les Menus, à titre de retraite, le 1er janvier 1769, en qualité de vétéran et de compositeur de la musique du roi.

3° Gratification de 1.200 livres (sans retenue), en qualité de surintendant, cette dernière gratification devant cesser du jour où Dauvergne deviendrait titulaire de la charge dont il n'avait que la survivance. (Arch. nat. O[I] 673.)

4. Dossier d'Auvergne (D'Hozier f°s 63 à 65). — L. de Grandmaison : *Essai d'armorial des artistes français* (*Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1904).

5. Citons, parmi ces ouvrages : *Panurge dans l'île des Lanternes*, de Grétry (25 janvier 1785), *Pizarre* de Candeille (3 mai 1785). *Le Premier Navigateur*, de Gardel (26 juillet 1785).

droit jadis, mais dont le jugement inspirait maintenant confiance[1].

La troisième et dernière direction de Dauvergne devait prendre fin en 1790[2].

Ses dernières années furent assombries par la mort de sa seconde femme survenue le lundi 4 juin 1787, à l'hôtel de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise ; à l'enterrement qui eut lieu le lendemain, à Saint-Germain-l'Auxerrois, assistaient Louis Dauvergne, écuyer, son fils, Benoît Rozet, libraire à Paris, son cousin, et son ami et survivancier Louis-Joseph Francœur, directeur de l'Opéra[3].

Au début de la Révolution, Dauvergne quitta Paris et se retira à Lyon où il vécut obscurément, jusqu'à sa mort survenue le 23 pluviôse an V, au domicile des citoyennes Rozet[4].

Tout en le disant affable, simple et modeste, ses contemporains ne lui ménageaient pas les reproches ; sans doute, il mena une existence difficile, semée d'ennuis et de préoccupations, mais son caractère semble avoir été méticuleux et tracassier. Malheureux comme administrateur, il ne sut pas ramener l'ordre à l'Opéra et s'exténua à prendre des mesures inutiles et vexatoires. C'était un esprit sans envergure. Il porta cependant sur Gluck un jugement qui fait honneur à sa perspicacité.

L'artiste, sans pouvoir prétendre à la renommée d'un « grand musicien » mérite toutefois quelque considération. Rameau l'esti-

1. *Mém. secrets*, XXVIII, p. 265.

2. Au 1er octobre 1788, la pension de Dauvergne, sur le trésor royal, ne s'élevait plus qu'à 2.605 livres (net), parce que la gratification de 1.200 livres relative à la charge de surintendant s'était éteinte à dater du 6 août 1787, jour du décès de François Francœur, dont Dauvergne avait la survivance. (*Arch. nat. Pensions* O1 673).

3. Voici l'acte de décès de Clémence Rozet :

Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois — 1787 — Décès.

« Le mardi 5 juin 1787, Demoiselle Clémence Rozet, âgée d'environ quarante ans, épouse de Messire Antoine Dauvergne, écuyer, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de sa musique et directeur général de l'Académie royale de Musique, décédée d'hier à 10 heures du matin, rue Sainte-Nicaise, a été inhumée dans cette paroisse. » (Arch. Seine. Fonds Bégis). Voir aussi *Journal de Paris*, du mercredi 6 juin 1787.

4. *Lyon. — Division du Nord — An V. — Décès.*

« Antoine Dauvergne, musicien, âgé de quatre-vingt-trois ans, natif de Moulins (Nièvre, *sic*), demeurant à Lyon, quai Saint-Vincent, n° 200, veuf de Clémence Rozet, est décédé le 23 pluviôse an V, dans le domicile des citoyennes Rozet ; ce décès a été inscrit le lendemain 24, à la mairie de la division du Nord de Lyon. (Arch. Seine. Fonds Bégis). — Voir L. Vallas : *La Musique à Lyon au* XVIIIe *siècle*, p. 108. La date donnée par Fétis est exacte.

mait et, au dire de Dauvergne lui-même, le combla de bontés[1]. Comme violoniste, il se montra le digne élève de J.-M. Leclair : « Nous devons encore à l'enthousiasme qu'il [Le Clair] a transmis, écrit un contemporain, des élèves (MM. Dauvergne et le Breton) qui, par leurs succès ajoutent à sa gloire, et que la nature a formés, sans doute, pour perpétuer nos plaisirs »[2].

La Borde déclare que « personne n'a mieux écrit, ni plus sûrement que lui. Ses chants sont agréables et souvent d'une grande beauté[3] ». Nous ne rappellerons pas les éloges un peu dithyrambiques dont le *Mercure* encensait périodiquement le « grand harmoniste ». Le journal trouvait simplement « d'une beauté sublime » le verset « Judex crederis » de son *Te Deum,* et, assurément, c'est beaucoup dire[4]. Bon technicien, Dauvergne écrivait purement, mais la flamme n'y était pas. Il eut le grand et à peu près le seul mérite d'écrire les *Troqueurs*. Si la Dixmerie remarquait dans ses opéras, et en particulier dans celui d'*Hercule mourant*, « une musique aussi savante, aussi énergique qu'elle est ingénieuse, légère et piquante, et dans les *Troqueurs,* opéra bouffon, le germe d'une infinité d'autres », il reconnaissait, dans un verbiage balancé, que « M. Dauvergne contraignait quelquefois son génie ». Enfin, il l'accusait de pencher vers l'italianisme[5]. Ce fut justement cette tendance qui assura son succès et qui fit de lui un précurseur, avec les *Troqueurs,* dont il nous faut, maintenant, étudier l'esthétique.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, le sujet de l'opéra bouffon de Dauvergne était tiré de La Fontaine[6], dont *les Troqueurs,* avant de prendre place dans l'édition de 1674, parurent d'abord sans indication de lieu ni de date[7].

1. Maret. *Éloge historique de M. Rameau* (1766), p. 36.
2. *Éloge de M. Le Clair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres,* I. (1767).
3. La Borde : *Loc. cit.*, III, p. 382.
4. *Mercure,* septembre 1763, pp. 187, 188.
5. La Dixmerie : *Les deux Ages du Goût*, pp. 259, 260.
6. *Contes,* 4e partie, III, vol. V de l'Édition des *Grands Écrivains.*
7. On a tiré trois pièces du conte des *Troqueurs* qui se trouve à l'Arsenal (*Ms. Tralage*. N° 6.541, fos 179, 182).

1° *Les Troqueurs*, intermède en un acte donné à la Foire Saint-Laurent, le 30 juillet 1753, paroles de Vadé, musique de Dauvergne.

2° *Les Troqueurs dupés*, opéra-comique, représenté le 6 mars 1760, paroles de Sedaine, musique de Pierre Sodi.

3° *Le Troqueur*, paroles d'Armand et Achille Dartois, musique d'Hérold, joué au Théâtre Feydeau, le 18 février 1819.

Dans le conte original, Gille et Étienne échangent leurs amoureuses, Tiennette et Jeanne. Vadé, rappelle Contant d'Orville, sentit que *les Troqueurs* de « La Fontaine pouvoient lui fournir une action capable de soutenir quatre scènes ». En réalité, sa pièce, construite sur le modèle des intermèdes italiens, en renferme huit, mais ne comporte qu'un seul acte. Il l'a écrite toute entière en vers. Le dialogue en est vif, amusant, il « ne dit trop, ni trop peu » ; « tout y respire le naturel et prête à l'art du musicien »[1].

L'histoire est très-simple ; elle se passe entre quatre personnages :

Lubin, amant de Margot.

Lucas, amant de Fanchon.

Margot, fiancée de Lubin.

Fanchon, fiancée de Lucas.

Lucas et Lubin se confient réciproquement les sentiments qu'ils éprouvent pour leurs fiancées, et, à la suite de cette confidence, ils se décident à les échanger, à faire un troc « qui paraît avantageux pour l'un et pour l'autre », déclare gravement le *Mercure*. Surprise des deux filles ; elles méditent leur vengance[2], et s'amusent à maltraiter à qui mieux mieux les deux étourdis. Alors les troqueurs veulent réparer la sottise qu'ils ont commise, en rentrant en grâce auprès de leurs fiancées respectives ; mais les fines mouches font les difficiles, posent leurs conditions, et exigent des galants que, désormais, ils « filent doux ». Naturellement, les troqueurs, tout penauds de cette aventure, acceptent et obtiennent leur pardon. Voilà assurément une berquinade, dont la mère permettra la lecture à sa fille et qui ne rappelle en rien la manière poissarde de Vadé. « On voit avec quelle délicatesse, remarque Contant d'Orville, Vadé a rendu décent et théâtral ce conte de La Fontaine[3]. » Il ajoute : « Mais Vadé n'avoit rien fait s'il ne trouvoit un musicien assez habile et assez hardi pour lutter contre les premiers maîtres d'Ita-

1. Contant d'Orville : *Histoire de l'opéra-bouffon* (1778). Iʳᵉ partie, pp. 12, 21 — Desboulmiers : *Histoire de l'opéra-comique*. II, p. 32.

2. *Mercure*, septembre 1753, p. 174.

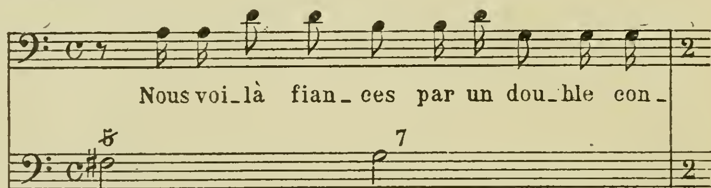
3. Contant d'Orville : *Loc. cit.*, pp. 20, 21. Sur Jean-Joseph Vadé, voir l'avertissement « Sur la vie et les œuvres posthumes de M. Vadé », inséré dans l'édition de ses œuvres de 1785. Dans cette édition, *les Troqueurs* figurent, T. I, pp. 163 178, sous le titre suivant : *Les* | *Troqueurs* | *opéra bouffon* | *En un acte* | *Par M. Vadé* | *Représenté pour la première fois sur le Théâtre* | *de la Foire Saint-Laurent, le 30 juiltet 1753* | .

lie. » Entreprise périlleuse dont le « vrai talent » de Dauvergne sut triompher.

L'idée, certes, était, singulière de chercher à confondre les Bouffonnistes, en pastichant les intermèdes italiens ; tout au plus, pouvait-on, de la sorte, leur montrer que les compositeurs italiens ne détenaient point le monopole de l'opéra buffa. Au reste, on a vu que la supercherie de Monnet et la pièce de Dauvergne nuisirent surtout aux opéras-comiques en vaudevilles. La partition, qui s'intitule « intermède »[1], ne rejette pourtant pas complètement les fredons ; elle en admet deux, et le premier air par lequel débute la pièce n'est autre que l'air connu : « Tout cela m'est indifférent. »

De même, l'air de Fanchon (sc. III) : « On dit que l'hymen est bien doux » se chante sur l'air connu : « Pourvu que Colin, ah ! voyez-vous ».

Mais tous les autres airs sont originaux, de sorte que nous nous trouvons en présence d'une comédie à ariettes. Seulement, le *parlé* est supprimé, et les ariettes se relient les unes aux autres par un récitatif écrit par Dauvergne, à l'imitation du récitatif italien, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le fragment ci-après[2] :





1. *Les* | *Troqueurs* | *Intermède* | *Par* | *M. Dauvergne* | *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy* | *Et de l'Académie Royale de Musique..* | Prix en blanc, 12 livres.

Gravé par le sieur Hüe.

A Paris, chez l'auteur, rue Plastrière, la 4e porte cochère à gauche, entrant par la rue Grenelle, M. Vernadé, M. Bayard. Imprimé par Maillet. (Bibl. nat. Vm⁵52 in-f°.)

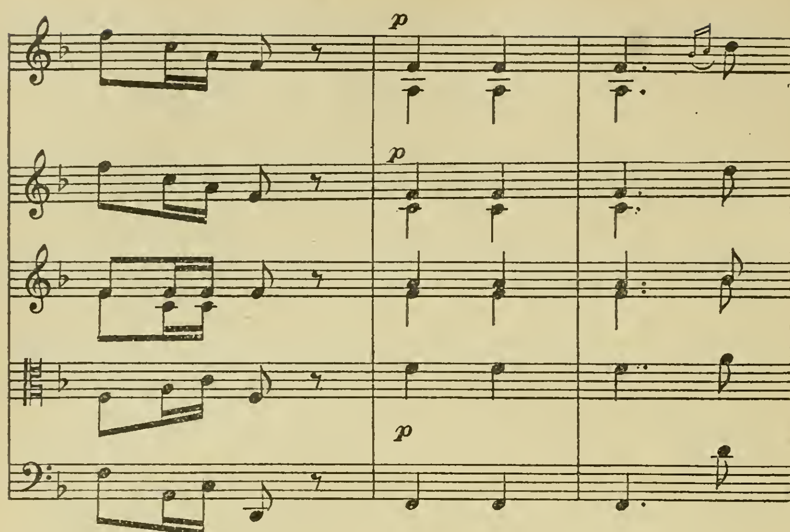
2. Dans l'article de la Biographie des musiciens consacré à Dauvergne, Fétis a

qui rappelle, mais avec une allure française, le *Secco* des Bouffons ! Le type de l'*Accompagnato* est aussi représenté, par exemple, dans la scène V (Lucas seul), où la symphonie souligne par d'expressives figurations les mots « plutôt le diable ».

Comme le *Jaloux corrigé* et les intermèdes bouffes, *les Troqueurs* débutent par une *Ouverture,* celle-ci en trois parties, construite sur le type de la *Sinfonia* italienne, avec un *Andante* 2/4 en fa mineur encadré de deux *Prestos* (2/4 3/8) en fa majeur. L'orchestre comporte deux violons, l'alto, la basse et deux cors qui, conformément à l'usage du temps, ne jouent pas dans l'*Andante.* Dépourvu de barres de reprises, le premier mouvement s'établit sur deux thèmes, avec une inflexion à la dominante ut, vers le milieu, inflexion suivie d'un court développement et d'une réexposition. En voici le début :

1r VIOLON
2e VIOLON
CORS
ALTO
BASSE

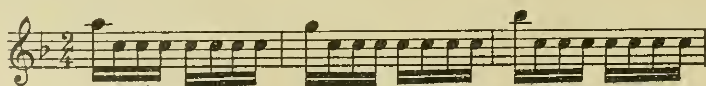
commis une grave erreur à l'égard des *Troqueurs* dont il méconnaît complètement le caractère, en disant qu'ils sont « écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif ». Or, c'est précisément la substitution du récitatif au dialogue parlé, dans la pièce de Dauvergne, qui l'écarte du type de la Foire pour la rapprocher des intermèdes italiens. (Fétis, III, p. 255-256.)



Dans ce morceau, Dauvergne fait souvent usage des frottis de *trémolos* si caractéristiques de la symphonie italienne de ce temps ; sa dynamique, très variée, se plie aux dispositifs agogiques de la mélodie, et fournit des effets comme le suivant :



On observe aussi le *trémolo* à notes jaillissantes, dont on attribuait l'invention et le monopole à l'école de Mannheim :



Passons à la pièce : L'air de Lubin (*Allegro* 3/4) : « On ne peut trop tôt se mettre en ménage », accompagné du quatuor d'archets, s'enlève gaiement, avec une allure piquée. A l'exemple des Italiens, le musicien procède par redites d'incises mélodiques, sur des répé-

titions de paroles. C'est un air à *da capo*, écrit pour voix de basse[1].

La scène II débute par un dialogue en musique entre les deux compères : « Es-tu content ? Et toy, compère ? » Coupé de façon naturelle, ce dialogue donne l'impression d'une conversation vive et pressée. — Dans l'*Allegro* 6/8, chanté par Lubin, avec accompagnement du quatuor : « Margot, morbleu, est par trop joyeuse », Dauvergne s'essaye à tracer la psychologie de la fiancée de Lubin, et souvent, il y réussit. L'orchestre se montre attentif, et appuie immédiatement, par des dessins pittoresques ou par des dispositifs harmoniques, l'évolution des paroles : Margot « prend-t-elle feu » ? aussitôt, les violons effectuent d'actives batteries ; après les deux barres (l'air est à *da capo)*, on veut nous peindre une femme qui a mauvais caractère : « La voilà quinteuse, fâcheuse », « dites-lui oui, elle répond non » ; les violons dessinent alors une menue figure de deux notes, pendant que la basse, à deux octaves différentes, ponctue la querelle, en frappant sèchement la dominante de fa dièze mineur :



A la fin de l'air, la brouille s'accentue : cris, soufflets, et « le bonnet vole »[2].

Rien de plus amusant, dans la note bouffe s'entend, que le duo en mi majeur qui suit, et dans lequel les deux nigauds se décident à troquer leurs belles. Un thème franc et énergique passe aux deux voix avec le soutien d'un orchestre très vivant. A satiété, Lubin et Lucas répètent, en canon, sur le même motif carillonnant : « Troquons, troquons. »

1. La musique se répète textuellement sur « n'est par un sot » (*bis*), par exemple. Cet air est noté dans l'édition de 1785, sous le numéro 1 ; il y a 7 ariettes notées dans cette édition.

2. Ariette notée N° 2.

Allegro

LUBIN

Tro - quons tro - quons tro - quons tro - quons Tro - quons tro - quons tro - quons tro - quons

LUCAS

Tro - quons tro - quons tro - quons tro - quons tro - quons tro - quons

La scène suivante rassemble les quatre personnages et s'ouvre par une « Ariette en quatuor » (*Allegro* 2/4, la mineur) : « Et non, c'est luy, et non c'est moy », qui apporte un bon exemple de l'imitation par Dauvergne des modèles italiens. Écrite toute entière en style syllabique, les couples de voix comprenant chacun une voix de femme et une voix d'homme, elle laisse alterner ceux-ci, au moyen de petites formules acérées ou de simples interjections, qui jaillissent au sein du bourdonnement des batteries des violons, batteries nuancées, à la façon italienne, de *fp.* soudains[1] :

VIOLONS

fp *fp* *fp*

MARGOT

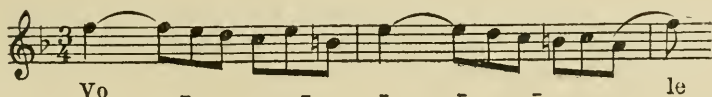
Lui lui lui

LUBIN

Moi! Moi!

1. Dans les *Troqueurs*, la dynamique de Dauvergne est beaucoup plus étudiée et beaucoup plus expressive que dans les œuvres instrumentales de lui que nous avons examinées dans l'*Année musicale* de 1911 (p. 61).

Après ce jeu d'interjections, que l'on peut comparer au duo « Sei compito » du *Chinois*[1], les quatre voix, réunies, jacassent ensemble : « Eh ! non, c'est lui, eh non, c'est moi ». Ce quatuor faisait l'admiration de Contant d'Orville qui assurait que rien n'est plus vif et plus brillant[2]. Puis, c'est l'air de Margot (*Allegro*, 3/4 fa majeur) : « D'un amant inconstant », où l'épithète d'inconstant repose sur des formules rythmiques instables, boîteuses, et où le mot « vole » entraîne de fraîches vocalises en triolets :

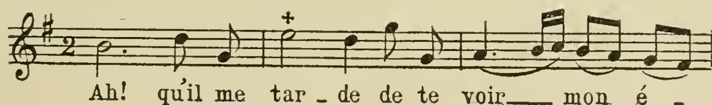


L'ariette est jeune, de caractère pastoral du plus gracieux effet[3].

Quant à Fanchon, elle utilise simplement l'air connu : « Pourvu que Colin ! ah ! voyez-vous », pour chanter « lentement » : « On dit que l'hymen est bien doux. »

Dauvergne, qui semble affectionner les « ariettes en quatuor[4] », termine la scène par un ensemble de quatre voix : « Changeons ma chère. » (*Allegro* 2/4, sol majeur) de style martelé, décidé, dans lequel quatre voix scandent leurs « Troquons, troquons » avec une pointe de mélancolie, esquissée par une modulation vers la sous-dominante ut.

Maintenant, le troc est consommé : voici Margot face à face avec Lucas[5]. Tout d'abord, elle feint de se montrer douce et enjôleuse, et chante : « Ah ! qu'il me tarde de te voir mon époux ! » sur une mélodie très flexible, très enveloppante, aux grands bonds d'octave :



1. *Il Cinese rimpatriato* Duetto : « Sei compito e sei bellino » entre Argèse et Vessore.

2. Contant d'Orville. *Loc. cit.*, p. 17.

3. Ariette notée N° 3 de l'édition de 1785.

4. *Les Troqueurs* contiennent trois « Ariettes en quatuor ». Aucune d'elles ne figure parmi les ariettes notées inscrites à la suite du livret.

5. Scène IV.

6. Ariette notée N° 4 de l'édition de 1785.

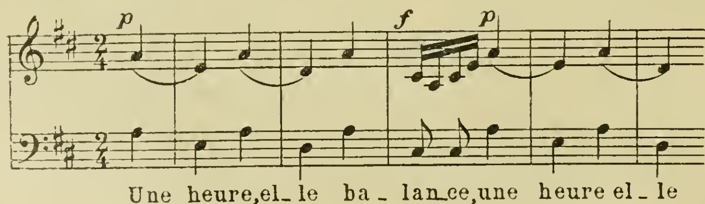


Mais, que Lucas prenne garde ; ce n'est là qu'un exorde insinuant, qu'une tactique trompeuse. Bientôt, sur les mots : « Prends garde d'être jaloux », la symphonie devient saccadée, menaçante. Des indications de mouvement très précises jalonnent la transformation progressive des sentiments de la fiancée d'occasion, et voici que l'horizon s'obscurcit ; c'est *Andante*, que Margot commence à énoncer ses menaces : « Car autrement, » puis *Allegro :* « je fais serment » et enfin *Presto :* « que le tapage, » pendant que l'orchestre s'emporte en grondements et en batteries de fâcheux augure.

C'est Lucas qui ouvre la scène V, avec un *Récit accompagné*, suivi du *Larghetto* aux petites notes gémissantes : « Pauvre Lucas, quelle est ta peine [1] », après lequel un *Allegro* 12/8 désolé déchaîne des batteries de croches dans tout l'orchestre.

Avec la scène VI, on retrouve Lubin dont le monologue exprime les amers regrets que lui cause l'échange auquel, imprudemment, il a consenti. Cet air (*Allegro* 2/4, ré majeur), qui débute par « Sa nonchalance », est, sans contredit, un des plus intéressants de la partition [2].

Il est précédé d'une vive ritournelle ; Lubin veut nous tracer un portrait musical de sa nouvelle fiancée, portrait peu flatteur en vérité. Lente, nonchalante, elle ne sait prendre une décision ; et un rythme mollement balancé de noires se coupe de sursauts brusques, en doubles croches, exécutés *forte*, comme pour traduire, de ci, de là, une sorte de réveil, de retour à l'activité, abandonné aussitôt qu'ébauché :



1. Ariette notée N° 5 (Édition de 1785).
2. Ariette notée N° 6 (Édition de 1785).

Plus loin, c'est la démarche chancelante de la belle et les violons battent des croches, comme estompées, d'allure incertaine, pendant que la voix tient sur le mot « silence » une longue pédale de dominante :



Et, enfin, cette étonnante traduction du « rire en bâillant » qui confine à l'onomatopée, avec sa curieuse modulation :



Nous signalerons, dans la scène VII (Margot-Lubin), l'air dialogué (*Allegro* 3/8, sol majeur) : « Sans rire, comment va le désir[1] ».

L'intermède se termine par une « ariette en quatuor » où les deux cors viennent se joindre aux instruments à cordes en même temps que deux hautbois. L'ensemble forme un petit chœur habilement dialogué, les voix féminines s'opposant au groupe des voix masculines sur les mots : « Vous avez fait la loi[2] ».

Enfin, vient un important Ballet, qui ne comprend pas moins de neuf numéros : d'abord, une « marche gaye » avec cors, puis un *Andantino* 2/4, dans lequel ces instruments collaborent à l'exposition thématique. Ensuite, vient un *Largo* 3/4, très nuancé et où les cors appuient l'accentuation dynamique, ainsi que le montre l'exemple ci-après :

1. Ariette notée N° 7 (Édition de 1785).

2. Cette conclusion, par un ensemble vocal, est bien dans le style des intermèdes bouffes.

V. 1
V. 2
CORS
ALTO
BASSE

Il est suivi d'un *Allegro,* de *deux Tambourins*, le premier en majeur, le deuxième en mineur sur la même tonique (sol), auxquels prennent part des petites flûtes à côté des premiers violons, tandis que les basses se renforcent de la sonorité comique des bassons, enfin de deux *Menuets* qui précèdent une *Contredanse* où sonne tout l'orchestre (quatuor, petites flûtes, cors et bassons). Cette *Contredanse,* divisée en cinq couplets, présente, dans le dernier, d'intéressants détails d'instrumentation, car on y voit les petites flûtes et le deuxième cor tenir des pédales au-dessus et au-dessous du ramage des violons.

La brève analyse qui précède nous fait voir que les *Troqueurs,* tout en s'affirmant extrêmement rapprochés des intermèdes italiens, et par leur sujet, et par le caractère de leurs ariettes, rappellent aussi les pièces foraines. Si l'opéra bouffon de Dauvergne, à l'exemple de ces deux sortes d'ouvrages, rentre partiellement dans le genre *Pasticcio*, il contient cependant beaucoup plus de musique originale que de musique empruntée, car, sur un ensemble de quatorze morceaux, douze sont originaux. Il se distingue des pièces du théâtre de la Foire en ce que le *parlé* fait place au *récitatif* à l'italienne, et en ce qu'il élimine la partie vocale du *Vaudeville final.* Mais les *Tambourins,* les *Menuets* et la *Contredanse,* qui le terminent, le replacent dans la tradition française.

On a soutenu que Dauvergne avait remanié ses *Troqueurs*[1], que le livret avait été publié d'abord, avec un titre différent de celui de la partition parue plus tard, alors que le musicien pouvait se prévaloir de fonctions officielles, et on a remarqué, à l'appui de cette thèse, que la partition gravée ne contient pas les airs connus qui figurent sur le livret. Mais les ariettes notées à la fin de celui-ci ne comprennent pas davantage les deux airs connus de la pièce, et la partition reproduit toutes celles qui accompagnent le livret[2]. De plus, dans l'état actuel de notre documentation, aucun fait précis ne permet de corroborer la différence de dates qu'on a voulu imposer au livret et à la partition. Il n'est pas possible, non plus, de tirer argument de la qualité d'ordinaire de la musique de la chambre du roi et de l'Académie Royale, que prend Dauvergne sur le titre de la partition, pour dire qu'il ne publia celle-ci qu'une fois parvenu aux honneurs, car nous savons que Dauvergne appartenait dès 1744, soit près de dix ans avant l'apparition des *Troqueurs*, à la musique royale et à l'orchestre de l'Opéra.

Nous ne pouvons admettre davantage l'assertion suivant laquelle les couplets en vaudevilles des *Troqueurs* sont aussi nombreux que les couplets en ariettes[3], puisque les premiers ne consistent qu'en deux airs connus. Aussi inexacte nous semble l'appréciation de M. Font, lorsque cet auteur déclare « qu'entre les uns et les autres, la différence musicale est peu sensible ». En revanche, nous souscrivons pleinement à sa conclusion qui justifie, croyons-nous, l'étude à laquelle nous venons de nous livrer : « Pour la première fois, en France, un poète avait écrit un livret d'opéra-comique, et un compositeur une partition. » Désormais, le sort de la comédie-vaudeville se trouvait réglé. *Les Troqueurs* lui avaient porté un coup fatal.

L. De La Laurencie.

1. J. Tiersot : *Histoire de la Chanson populaire en France*, pp. 520-521.

2. Seules, les ariettes en quatuor ne sont pas publiées à la suite du livret.

3. A Font : *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux* XVII[e] *et* XVIII[e] *siècles*, (1894). p. 264.

LA

CRITIQUE MUSICALE DANS LES « REVUES » DU XVIIIe SIÈCLE

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA REVUE AU XVIIIe SIÈCLE

Nous nous proposons, dans les pages qui vont suivre, d'étudier simplement la manière dont les pièces satiriques du XVIIIe siècle ont parlé de la musique et des musiciens de leur temps. Cette enquête ne saurait être définitive : la littérature théâtrale constitue pour cette période un fonds considérable dont le dépouillement, même au point de vue restreint qui nous occupe, exigerait plusieurs années de travail ; à côté des collections d'imprimés et des dépôts publics de manuscrits, il existe des bibliothèques particulières fort riches; de plus, on n'a pas joué seulement des Revues à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, voire même à la Comédie-Française ; on en a donné, surtout vers la fin du siècle, sur de nombreux théâtres de société, et cela n'est point fait pour faciliter les recherches [1].

Il n'entre pas dans notre dessein d'esquisser une histoire de la Revue sous l'ancien régime, encore que le sujet, resté neuf ou à peu près jusqu'ici [2], soit de ceux qui sollicitent vivement. Mais il est indispensable de préciser le sens et la donnée de ces pièces, de marquer les caractères généraux qui les relient aux goûts littéraires et mondains du XVIIIe siècle.

1. Pour la date exacte, les auteurs, le lieu de représentation de toute Revue mentionnée, nous renvoyons au tableau chronologique placé à la fin de ce travail.

2. Un excellent article de M. d'Estrée sur les origines de la Revue, d'utiles indications de M. Lanson sur la Parodie, trente pages bien superficielles de M. Robert Dreyfus. Pour le détail, voir notre bibliographie.



Le mot même de « Revue » appliqué à l'ensemble de ces pièces est une manière d'anachronisme ; il n'apparaît guère avec son sens actuel qu'au début du Consulat[1]. Quant au terme de « Revue de fin d'année », il n'a aucune signification réelle : sous Louis XIV, sous Louis XV, comme au xxe siècle, on jouait des Revues en toute saison et plus spécialement au printemps et en été, à cause des grandes foires parisiennes dont ces pièces dépendaient. Jusqu'à la Révolution, elles ont porté le nom invariable de *Pièces à tiroirs,* c'est-à-dire de comédies sans nœud et sans dénouement qui ne sont qu'une suite de scènes. La comparaison s'explique d'elle-même; c'est dans ce sens que Frère Jean des Entommeures parlait à Gargantua de son bréviaire comme d'un « tirouer[2] ». Grimm s'est chargé de donner une excellente définition du genre, en rendant compte des *Tableaux* de Panard (1747) : « *Tous ces personnages forment chacun une scène qui n'a nulle liaison avec celle qui la précède ou qui la suit et c'est ce que nous appelons des scènes à tiroirs; chaque scène produit différents portraits* [3] ». Le terme n'est du reste employé que par les critiques dramatiques et les amateurs; pratiquement, les Revues sont désignées sous les noms les plus divers. Le Sage les appelle ordinairement des prologues, parce qu'elles précèdent une véritable comédie sans divertissements. C'est ainsi que le *Temple de l'Ennuy* sert de prologue au charmant *Tableau du Mariage ;* les nombreuses Revues écrites pour l'ouverture ou la clôture de la Foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent ne sont que des prologues; après 1730, ce seront surtout des comédies, des comédies en vaudevilles, avec divertissements, des opéras-comiques. Favart, dans sa *Soirée des Boulevards*, se sert du terme plus délicat d' « ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses » et ce titre convient à merveille à l'aimable régal que le poète offrait aux habitués de la Comédie-Italienne.

Est-ce à dire que le mot de Revue n'ait point fait son apparition avec le sens que nous lui donnons aujourd'hui ? Il s'en faut de beaucoup. En 1718, Fuzelier fait jouer par les marionnettes de Francisque

1. R. Dreyfus, *op. cit.*, p. 34.
2. *Gargantua*, I, 41.
3. Ed. Tourneux, I, 101.

sa *Revue des Amours*[1], où les différents amours, grivois, platonique, romanesque, passionné, subissent une inspection militaire, ce qui est bien la signification primitive attachée à notre mot ; le sens s'élargit peu à peu. En 1728, Dominique et Romagnesi donnent à la Comédie-Italienne la *Revue des Théâtres*, véritable prototype de nos pièces modernes. En 1753, le pamphlétaire Chevrier écrit une nouvelle *Revue des Théâtres* ; dans la seconde moitié du siècle le terme est consacré, quoiqu'il soit, je le répète, d'un emploi peu courant.

Au reste le titre seul ne suffit pas à déterminer le genre Revue; il en est d'excellentes au XVIIIe siècle qui se décorent du nom d'opéra-comique, alors qu'aujourd'hui l'étiquette de Revue est souvent portée par les spectacles les plus incohérents. Les œuvres qui nous intéressent seront donc déterminées par leur contenu et nous n'accueillerons que les pièces d'actualité, à intentions satiriques et à couplets ; ce sont là les trois conditions essentielles. Les couplets sont d'une grande importance, puisque les Revues ont rarement l'honneur d'une musique spécialement composée; en 1713 comme en 1913, ils utilisent uniquement les *vaudevilles*[2], c'est-à-dire les chansons, souvent fort anciennes, dont l'air original, devenu populaire, peut être appliqué à d'autres paroles[3]; tout vaudeville de Revue porte en tête son *timbre*, le premier vers du refrain ou du premier couplet, lequel suffit à caractériser ledit vaudeville. L'emploi même de ces chansons échappe au cadre de cette étude et se rattache à l'histoire, si vivante, de la musique dans les théâtres de la Foire ; nous prenons ici les pièces telles qu'elles sont données par les textes. L'absence de couplets suffit à éliminer un grand nombre d'œuvres satiriques qui ne sont autres que des comédies de mœurs d'une allure fantaisiste ; tel est le cas de certaines pièces de Boissy, intéressantes par ailleurs : *le Triomphe de l'Intérest*, qui met en scène le monde de la finance (1737), ou *la Folie du Jour*, qui raille la mode des comédies de salon (1758).

Nous écarterons également un genre qui est apparenté à celui de la Revue : la *parodie*. Les parodies sont bien des pièces d'actualité, mais elles tournent dans un cercle étroit, tracé d'avance par le

1. Ms. fr. 9.335.

2. Sur le rôle du Vaudeville au XVIIIe siècle, cf. Tiersot, *op. cit.* pp. 234 et suiv. Le mot de comédie-vaudeville semble apparaître en 1782 avec de Piis et Barré.

3. Cette opération, dans le langage du temps, s'appelle *parodier*.

drame ou l'opéra qu'il s'agit de critiquer; elles sont donc déterminées par des conditions antérieures et ne peuvent guère briller de l'aimable fantaisie qu'on cherche dans une Revue [1]. Au XVIII[e] siècle on voyait dans la parodie un genre encore inférieur à celui des pièces à tiroir. « C'est, dit fort bien Piron dans l'*Antre de Trofonius*, un laboratoire ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles œuvres. » On trouverait pourtant dans plusieurs parodies quelques bonnes scènes de Revue. Les deux genres ont les mêmes auteurs : Le Sage, Fuzelier, Panard, etc. ; il est remarquable que les meilleurs de ces écrivains, Piron et Favart, comptent à leur actif plus de parodies que de Revues [2].



Tels sont les caractères généraux qui ont présidé à notre choix et nous ont fait retenir une centaine de Revues où la critique musicale joue un rôle à noter. On en pourrait trouver d'autres au XVII[e] siècle ou même avant, sans remonter jusqu'à Aristophane. Dès 1630 on représente un certain nombre de Ballets-revues dont quelques-uns sont fort piquants [3]. Voici en 1640, *les Grippés à la mode*, en 1647 les *Rues de Paris*, en 1660 l'*Intrigue des carrosses à cinq sous*, en 1682 la *Rue Saint-Denis*, en 1683 le *Mercure Galant;* Corneille sacrifie au genre dans sa *Galerie du Palais*, Molière dans l'*Impromptu de Versailles, la Critique de l'École des Femmes*. Mais en somme la Revue ne se trouvera guère organisée qu'à la Comédie-Italienne, sous Louis XIV et surtout dans les théâtres de la Foire, sous la Régence.

D'une façon générale le domaine de cette Revue est moins vaste que de nos jours, parce qu'elle s'interdit les personnalités, les allusions indiscrètes ou blessantes qu'elle remplace volontiers par des

1. Sur les parodies, cf. Georgy Calmus : *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit*. Berlin, 1912, in-4°, introduction, pp. V-XXII.

2. Nous ne mentionnerons pas les *parades* qui contiennent pourtant, en dehors de leurs gauloiseries, quelques scènes de Revues. Les événements qui les inspirèrent sont des commérages de quartier ou des aventures de mœurs sans intérêt général. Thomas Gueullette parle de ses divertissements d'Auteuil « toujours nouveaux et variés par les danses et les couplets de chansons composés par MM. Dumont et Deschamps sur tout ce qui se passait à Auteuil et dans les villages voisins ». Cf. le chapitre de MM. d'Alméras et d'Estrée.

3. Cette question, qui nécessiterait une étude spéciale, a été bien esquissée par M. P. d'Estrée dans son article sur *les Origines de la Revue*.

lieux communs. La vie parisienne, le monde des théâtres, les mœurs et les modes, voilà les horizons principaux que découvre sa fantaisie ; la littérature ou même la musique n'apparaissent que d'une façon plus éphémère.

Rien de ce qui touche la vie de Paris ne laisse les auteurs indifférents ; comme aujourd'hui, les rues, les cris de Paris, les moyens de communication, les grands travaux, les endroits à la mode fournissent une matière inépuisable à la verve satirique ; Mongin consacre une pièce aux Promenades de la grand'ville ; Boisfranc décrit spirituellement les Bains de la porte Saint-Bernard dans une excellente comédie-revue où se déroule une véritable intrigue. A cette époque de nombreuses Revues contiennent des scènes ajoutées suivant les besoins de l'actualité, ce qui accentue encore le rapprochement avec les nôtres. Dans la *Foire Saint-Germain*, on trouve cette note accompagnant une scène nouvelle : « Ce qui donna lieu à cette scène fut que deux femmes, chacune dans son carrosse, s'étant rencontrées dans une petite rue de Paris, trop étroite pour donner place à deux carrosses de front, ne voulurent reculer ni l'une ni l'autre et ne cessèrent point d'embarrasser la rue jusqu'à l'arrivée d'un commissaire qui pour les mettre d'accord les fit reculer toutes les deux en même temps, chacune de son côté[1]. » On voit que Regnard était à l'affût de toutes les nouveautés parisiennes, si mince que fût leur importance. De nombreux actes se déroulent soit à Montmartre, autour du cabaret de Porcherons, soit sur la ligne des Boulevards. Dans *Arlequin Endymion*, la scène représente « la montagne de Montmartre et quelques cabarets des Porcherons ». Même décor dans la *Revue des Théâtres* de 1728. *Momus, censeur des théâtres*, tient ses assises dans la plaine des Sablons. Anseaume et Hautemer décrivent longuement, en 1753, les charmes du Boulevard qui a remplacé le Cours-la-Reine et les Tuileries ; ils mettent en scène les personnages les plus divers : la marchande de plaisirs, la savoyarde qui montre la lanterne magique, l'arroseur, etc. *La soirée des Boulevards* s'offre dans le même cadre. Quoique la plupart des Revues se passent à Paris, on trouverait des scènes analogues pour les grandes villes de province : c'est ainsi qu'une pièce de Biancolelli s'appelle *La promenade des Terreaux*.

1. *Théâtre* de Gherardi, t. VI, p. 305.

Un des principaux éléments de l'activité parisienne est la vie théâtrale. Nous aurons l'occasion au cours de cette étude de relever ce qui touche à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, aux nombreux démêlés que les trois spectacles eurent entre eux pendant tout le XVIIIe siècle. Le début et la clôture des saisons théâtrales, les divers incidents de la Foire, les querelles des acteurs, tout est prétexte à des scènes plus ou moins pittoresques. C'est ici d'ailleurs un domaine où la parodie empiète forcément sur le terrain de la Revue. Le défilé des pièces nouvelles entraîne l'examen de leurs ridicules et l'imitation de leurs interprètes, principe que Molière avait déjà appliqué dans son *Impromptu de Versailles,* et auquel nul ne faillira. Il est facile de remarquer que de nombreux titres de Revues sont empruntés à la langue du théâtre : ce sont des Acteurs déplacés, des Spectacles malades, des Opéras de campagne, de village, sans compter le Départ, le Retour, la Désolation de l'Opéra-Comique, etc.

Ces sujets sont en somme assez extérieurs aux mœurs même du temps ; ce goût du théâtre, fort développé sous Louis XV, tous les siècles l'ont connu à des degrés divers. Mais plusieurs Revues pénètrent cette époque dans sa vie plus intime, fouillant des traits de caractère, faisant jaillir cent défauts cachés ; avec les pièces de Panard, la Revue se haussera même jusqu'à la psychologie la plus délicate.

On raille les Français dans la préférence qu'ils marquent aux nouveautés venues de l'étranger et l'anglomanie reçoit de terribles coups. Dès juillet 1677, voici la *Propreté ridicule,* en 1680, *le Remède Anglois ou le Prince de Quinquina* ; un siècle plus tard, c'est le thé à l'anglaise qui défraye la chronique. La littérature et les modes constituent un fonds inépuisable ; les tomes IV, V, VI du *Théâtre de Gherardi* contiennent de nombreuses Revues dont les scènes principales roulent sur de semblables sujets. Vers 1750, c'est au personnage du petit-maître, ancêtre du snob, que l'on s'attaque surtout : Panard, dans le *Magasin des Modernes* et Favart, dans sa *Soirée des Boulevards* décrivent de la façon la plus spirituelle son extérieur et ses goûts. Tout cela reste assez bénin et la plume des revuistes ne fait qu'égratigner. Du reste, à travers toutes les modes et toutes les fantaisies, ils recherchent, ils admirent ce je ne sais quoi de léger, d'harmonieux et de pimpant qui sauve de tous les excès l'esprit parisien et le goût français :

Piron l'appelle volontiers le Caprice et Carolet le désigne sous le nom singulièrement moderne de l'Allure. *L'Allure*, c'est le titre d'une charmante pièce qu'il fait jouer à la Foire en 1732 ; fille du Caprice, l'Allure transforme les gens les moins dégourdis en vrais Parisiens ; devenue la commère de la Revue, elle reçoit une foule de clients, par exemple un paysan qui se plaint que sa femme a trop d'allure ; mais, remarque finement Carolet, si l'allure ressemble parfois au véritable goût, gardons-nous de la confondre toujours avec lui. Panard arrive dans ce genre à une grande maîtrise, lorsqu'il écrit son *Fossé du Scrupule*, ou son *Académie Bourgeoise*. Ce saut léger que font par-dessus le fossé du scrupule les hommes tourmentés d'une vive tentation, c'est une trouvaille fort ingénieuse que le poète enrichit des ornements délicats de son style. Dans l'*Académie Bourgeoise*, Bélise, femme savante, prétend réunir chez elle tous les talents ; on voit s'offrir à elle un marchand d'esprit, puis Dorimène qui fait de la mauvaise peinture, Orphise qui se pose en interprète de la langue française et développe sa méthode dans des couplets charmants : « Quand une dame dit dans une compagnie : Madame une telle a le plus joli bras du monde, cela ne veut-il pas dire : regardez le mien, il est encore plus beau ? Une soubrette à qui un amant demande l'heure de voir sa maîtresse lui répond froidement : je n'en sçais rien ; cela ne signifie-t-il pas : j'ai besoin d'une montre d'or pour vous indiquer cette heure-là ? Un marchand qui vous dit : je vous vends cela en conscience, n'est-ce pas comme s'il disoit : je vous vends cela un peu cher, mais il faut que vous me dédommagiez des banqueroutes et des non-valeurs ? » Arrivée à cette hauteur, la Revue devient une véritable comédie ; mais Panard cherche plus que les intentions satiriques ; il affiche sincèrement des soucis de moralisation et toute sa philosophie tient dans l'aimable vaudeville qui termine l'*Académie Bourgeoise* :

Fronder dans des couplets brillans,
Et par quelques refrains saillans,
L'inconstance de nos galans,
C'est un badinage ;
Parvenir à les corriger,
Les résoudre à ne plus changer,
Fixer leur cœur toujours léger,
C'est un ouvrage.

On voit dans quelle mesure l'Allusion, indispensable soutien de la Revue contemporaine, figure dans les pièces du XVIIIe siècle. Les événements extérieurs, la politique y tiennent bien peu de place ; on sent la verve des revuistes bridée par une autorité toute-puissante qui leur interdit de penser aux affaires du royaume et leur esprit est aussi habile à nous prôner les plaisirs, qu'à nous voiler les misères de Paris. C'est là sans doute une des différences les plus considérables qui séparent les revuistes d'aujourd'hui de leurs ancêtres. Pourtant les guerres et les victoires ne laissent pas ces derniers indifférents : les vicissitudes de la guerre de Sept Ans inspirent de nombreuses scènes, dont les plus parfaites sont peut-être celles de Favart, dans cette *Soirée des Boulevards* que nous avons à mentionner sans cesse. Voici par exemple les *Amours Grenadiers*, joués à la Foire Saint-Laurent le 9 septembre 1756, à propos de la prise de Port-Mahon, le *Quartier Général*, représenté à la Foire Saint-Laurent le 27 août 1757 « à l'occasion de la bataille gagnée sur les Anglois par l'armée du Roi »[1].

Enfin la Revue au XVIIIe siècle ne fait pas de personnalités, sauf quand il s'agit d'acteurs et d'actrices. Aujourd'hui toute pièce satirique vit des attaques dirigées contre les hommes du jour, répétées avec obstination et monotonie. Rien de pareil sous Louis XV et cela se passe d'explications. Ce n'est point à dire que la Revue vive en dehors de tout bruit de ville et de cour : le Théâtre-Français donne le 5 novembre 1725 l'*Impromptu de la Folie*, de Le Grand, dédié au seigneur Aymon, général de la calotte[2] et Le Sage écrit à la même époque une pièce amusante sur le *Régiment de la Calotte*. Mais ici encore les allusions restent vagues ou du moins nous paraissent telles aujourd'hui. Lorsque Valois d'Orville et L'Affichard donnent l'*Antiquaire* à la Foire Saint-Laurent le 7 juillet 1742[3]; lorsque Boissy écrit en 1745 son *Plagiaire* pour la Comédie-Française[4], il est bien probable que tous deux ont en vue quelque personnalité dont leurs spectateurs puissent saluer les ridicules. Si nous décou-

1. *Nouv. Th. de la Foire*, t. III.

2. Le Régiment de la Calotte, fondé par quelques esprits facétieux, enrôlait tous ceux qui se distinguaient par quelque folie marquée ou quelque trait ridicule. Cf. sur ce sujet la pièce de Le Sage et d'Orneval (*Th. de la F.*, t. V, pp. 1-46, 1er septembre 1721).

3. Ms. fr. 9319, fos 339 et suiv.

4. 1er juillet 1745, avec musique de Grandval. *Théâtre* de Boissy, t. VIII.

vrons peu de chose, c'est que beaucoup nous échappe. Le même Boissy, dans sa *Folie du Jour*, ne semble pas choisir au hasard, lorsqu'il nous transporte à la campagne, dans un château où l'on va jouer le *Comte d'Essex*[1]. C'est ainsi qu'un des hommes les plus remarqués, le fermier général La Pouplinière, se trouve en butte à plusieurs reprises aux sarcasmes des revuistes. Une scène comique qui s'était déroulée dans ses jardins de Passy, en 1753, et dont Marmontel avait été la victime, inspire sur-le-champ au poète Bret son *Parnasse moderne* où il raille cruellement les beaux esprits qui formaient l'escorte habituelle du financier. Je n'ai pu jusqu'ici retrouver la pièce de Bret, mais quelques lignes d'argument montreront qu'il avait dû infliger des blessures assez sérieuses : « Les beaux esprits du tems viennent rendre leurs hommages à un nouvel Apollon qui règne sur un nouveau Parnasse. Cet Apollon est une espèce de Momus qui paroît avec tous les attributs de la Folie. Un âne mis en place de Pégase est la monture des courtisans du nouveau Dieu du sacré vallon. Les plus sots de nos poètes sont ceux à qui on fait le plus d'accueil[2]. » Nous étudierons plus loin les Revues où La Pouplinière paraît à l'occasion de la Querelle des Bouffons.

Ce sont là, semble-t-il, des exemples isolés ; les héros des Le Sage et des Panard ne sont guère que des personnages allégoriques et je ne sais s'il n'y a point là quelque influence des opéras où l'on voyait danser avec la même sérénité toutes les vertus et tous les vices, sans oublier les Jeux, les Plaisirs et les Vents ; la Critique, l'Antiquité, la Nouveauté, l'Intrigue, l'Allure, le Vaudeville défilent à leur tour ; voici par exemple la liste typique des personnages dans les *Ennemis réconciliés* de Panard (1736) : la Concorde, l'Amitié, le Commerce vêtu en Hollandois, la Bonne Foy habillée en Suisse, la Reine, le Quart d'heure de Rabelais, un Peintre, un Musicien, la Danse, le Bon Sens, le Sçavoir, l'Intrigue, Mic-Mac, l'Innocence, Lisette ; rien en somme qui annonce quelque actualité. C'est pourtant le procédé ordinaire ; nous y trouvons quelque fadeur, mais peut-être ne serait-il point sans charme de le reprendre aujourd'hui. Guyot de Merville inaugure un genre destiné au plus grand

1. *Ibid.*
2. *Dict. dramat.*, 1776, t. I, p. 478.

succès, lorsqu'il fait jouer à la Comédie-Italienne *les Dieux travestis ou l'exil d'Apollon :* les dieux, transformés en gens du monde, se trouvent réunis au Louvre, ce qui donne lieu à des scènes assez spirituelles.

Mais la vogue des rôles symboliques persista jusqu'au bout ; Chevrier écrivait en 1755 dans ses *Observations sur le théâtre :* « Si l'on veut réussir dans la Comédie allégorique, il est important de ne mettre sur la scène que de ces divinités badines qui, portant avec elles le sel de la critique, nous conduisent au temple de la vertu par le chemin des plaisirs[1]. »

*
* *

Tels sont les principaux sujets, parfois assez différents des nôtres, traités dans les Revues du XVIIIe siècle ; quant aux moyens d'action, ils sont à peu près les mêmes qu'aujourd'hui, puisque la façon de conduire une pièce à tiroirs ne peut guère changer. A défaut d'une virtuosité extraordinaire, il est difficile de donner à une Revue une intrigue qui ne soit pas factice ; et pourtant, au XVIIIe siècle comme à présent, les meilleures sont celles qui présentent un semblant d'action. Le plus souvent un personnage déterminé poursuit à travers un certain nombre d'expériences — qui donneront lieu à autant de scènes — la recherche d'un objet : plaisir, divertissement, nouveauté, etc. C'est ainsi que dans l'*Hiver*, de d'Allainval, Comus s'efforce de trouver des gens d'esprit qui contribueront par leurs divers talents à égayer l'hiver pendant son séjour en France. Ce personnage s'appelle aujourd'hui le « compère » de la Revue ; il joue déjà son rôle dans les Ballets-revues : quant au terme lui-même, il paraît fort ancien : le compère peut être celui qui prête appui et protection à la Revue, mais il semble bien qu'il tire son origine des vieux Vaudevilles ; dans les *Couplets en procès* de Le Sage, la Revue est patronnée par le compère Flon-Flon et la commère Voire que l'on rencontrera à plusieurs reprises. Un des attraits principaux des pièces résidera dans le choix de ce personnage : les *Spectacles malades* montrent un médecin qui connaît le moyen de guérir tous les maux ; souvent c'est Momus qui passe la revue des théâtres,

1. *Observations sur le théâtre*. Paris, 1755, in-16, p. 16.

c'est le Dieu du goût qui vient inspecter ses États. Voici un argument typique, donné par Fagan pour son *Isle des Talens* (1743), où une fée sert de commère : « Après une affreuse tempête suivie du naufrage, Arlequin et ses camarades de voyage abordent comme ils peuvent dans une isle gouvernée par la fée Urgandina qui n'entend pas raillerie sur les Talens, puisque l'ignorance et la maladresse sont chez elles punies de mort. Pour se dérober à ce triste sort, chacun est obligé d'exercer en sa présence le Talent qu'il possède, la Poésie, le Chant, la Danse, la Déclamation... L'embarras d'Arlequin qui s'avoue le plus ignorant de tous les hommes et de Pasquin qui veut se dire maître de langues fournit à peu près tout ce que la pièce a de lazzis et de plaisanteries [1]. » Les compères les plus intéressants sont les personnages historiques, malheureusement rares ; déjà Boursault avait introduit le type d'Esope ; Carolet met en scène avec beaucoup d'esprit le vieux Diogène et sa lanterne ; cette *Lanterne véridique* servira pendant toute la pièce à démasquer les ridicules des hommes et des choses ; grâce à cet ingénieux expédient, l'action prend un véritable intérêt.

De pareilles Revues nous mettent tout à fait à l'aise ; qu'il s'agisse d'Esope, de Diogène ou de telle statue descendue de son socle pour visiter les magasins ou les boulevards, le « truc » reste le même. Il en est d'autres que nous retrouvons avec plaisir : dans *Arlequin Traitant*, Le Sage et d'Orneval inaugurent la scène de Revue dans la salle, en dissimulant un acteur au milieu du public ; depuis, le procédé a fait fortune [2]. L'*Allure* de Carolet fait apparaître un fiacre sur le théâtre ; et nous passons sous silence les innombrables pantomimes de la Comédie-Italienne, où l'on sent dans chaque pièce la recherche d'un « clou ». Enfin ces Revues n'ignorent point les tableaux et défilés d'ensemble, mais elle les gardent pour le Vaudeville final qui amène parfois une manière d'apothéose. Ce Vaudeville rassemble en effet la plupart des personnages et tire la morale de l'histoire. En 1753, Fagan fait défiler la suite complète des « Almanachs parlans, dansans, gesticulans » qui viennent faire leur cour à M. Oronte : ce sont les Almanachs des Dames, de Mathieu Landsberg, du Plaisir, de la Raison, de Prudence, de Médecine, l'Almanach

1. *Théâtre* de Fagan, t. I, p. 12. On trouvera la pièce dans le t. III, pp. 156 et suiv.

2 Cf Desboulmiers, *Hist. de l'Op. Com*, I, 38.

Suisse[1]. Panard, dans le *Départ de l'Opéra-Comique*, introduit le Tableau des Jeux à la mode : le Quadrille, le Billard, les Quilles, le Trou-Madame, le Jeu d'oye, le Jeu de Paume[2]. On imagine facilement le luxe des costumes auxquels de semblables défilés pouvaient donner lieu.

*
* *

Il nous reste à indiquer rapidement quel est le style, le genre d'esprit de ces Revues. N'y cherchons rien de compliqué : chaque personnage y paraît à son tour — sans qu'aucun événement motive sa présence — récite ses couplets et s'en va de même. Dès les premières lignes, le compère ou la commère nous font connaître sans ambages le dessein qu'ils se proposent, la mission dont ils sont chargés; ils auront soin de rappeler l'un ou l'autre au cours des scènes suivantes et ne manqueront point de s'écrier : « Quel est ce personnage nouveau ?... Qui êtes-vous, Madame ? ou : A qui ai-je l'honneur de parler ? » A quoi l'acteur interpellé répondra franchement : « Je suis l'Opéra-Comique, ou le Boulevard, ou le Quart d'heure de Rabelais... » C'est la simplicité même et, à vrai dire, on ne connaît guère d'autres moyens de procéder.

Nos Revues actuelles vivent sur les à-peu-près, les calembours, qui remplissent des scènes entières, émaillent les couplets et débordent sur la musique; rien de pareil au XVIIIe siècle; on méprise l'esprit de mots qui n'apparaîtra guère que sous Louis XVI. Jamais on ne ridiculisera le nom d'un personnage ; jamais on n'emploiera les équivoques pimentées ou simplement obscènes qui font la gloire de nos revuistes. La grivoiserie est ailleurs, dans les romans, dans les tableaux, dans les livres illustrés, dans les spectacles fantaisistes et les parades des théâtres particuliers ; elle est absente des Revues où on s'empresserait de l'aller chercher. Ce que préfèrent Piron ou Panard, c'est par exemple une équivoque qui portera sur une scène ou même sur une pièce entière (voyez la *Rose* de Piron ; chef-d'œuvre du genre) ; du mot vif qui terminera un vaudeville, ils ne semblent pas se soucier. Prenons un thème éternel comme celui-ci :

1. *Théâtre*, t. III, p. 312. — Cf. dans le même genre *les Étrennes ou la Bagatelle* de Boissy (*Théâtre*, t. V, 1734).

2. *Théâtre*, t. III, p. 355.

qu'importent que les filles d'opéra aient du talent, pourvu qu'elles soient gentilles! Combien il nous apparaît riche de développements, à quels jeux de mots plus ou moins musicaux ne prêterait-il pas? Au XVIII[e] siècle il est tout simplement indiqué, et le mot de « gentilles » est le seul que porte le texte.

Mais si la gauloiserie est tout à fait absente de ces pièces, où elle a sa place naturelle — avouons-le, — qu'y saurions-nous chercher aujourd'hui? D'autres choses, qui peut-être tombent moins sous la main : une atmosphère de lumière, de gaieté, ce je ne sais quoi d'élégant, de galant et de preste qui semble le style de la bonne compagnie sous Louis XV, ce désir de plaire qui n'impose point ses traits d'esprit au public, mais qui paraît solliciter sa collaboration, et souplement, l'entoure de cordialité et de bonne humeur. Rien de plus communicatif que la verve des Piron et des Panard, qui s'épanouit dans une forme d'une précision et d'une tournure admirables. Les couplets de Panard sur les Héros de l'Opéra, sur les Jeux à la mode ou sur les plaisirs des Petits-maîtres sont des morceaux dignes... de ne pas figurer dans les anthologies. Ces bons poètes ont suivi les conseils que Le Sage et d'Orneval leur donnaient en 1721 par la bouche de Thalie :

Voulez-vous avoir tout Paris ?
Donnez-lui d'aimables folies,
Des couplets de bon sens pétris
Et pleins de brillantes saillies :
Vous plairez par ce moyen-là;
Les Jeux de votre voisinage
Deviendront, s'ils n'ont point cela,
Aussi déserts qu'un Hermitage[1].

On voit quel aspect présentent généralement ces Revues et dans quel esprit elles ont été conçues. Le bon sens et la gaieté sont les qualités que les auteurs y recherchent et que nous trouverons appliquées, lorsqu'ils exerceront leur verve aux dépens de la musique et des musiciens. Hostiles à toute exagération, ils se feront un devoir de défendre la musique française contre les excès de l'italianisme.

1. *La Fausse Foire*, *Théâtre de la Foire*, t. IV, p. 343.

L'ACTUALITÉ MUSICALE DANS LES REVUES

PREMIÈRE PÉRIODE

1690-1733

Nous comprendrons dans cette période les pièces jouées depuis l'organisation des théâtres de la Foire vers 1680 jusqu'aux débuts de Rameau. On sait que la Comédie-Italienne était installée à l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil; la Foire Saint-Germain se tenait, à l'emplacement du marché Saint-Germain actuel, du 3 février au dimanche de la Passion ; la Foire Saint-Laurent, à l'emplacement de la gare de l'Est, du 9 août au 29 septembre ; ces dates sont souvent importantes pour fixer la chronologie des pièces [1].

Le Théâtre Italien de Gherardi nous donne un certain nombre de Revues jouées à l'hôtel de Bourgogne, de 1690 à l'expulsion des Comédiens Italiens, le 12 mai 1697. Dans l'*Opéra de Campagne,* en 1692, on rencontre déjà la plupart des sujets qui seront exploités dans toutes les Revues du XVIII[e] siècle [2]. C'est d'abord l'Opéra, dont les débuts ne sont pas encore lointains, et que Dancourt étudie assez spirituellement sous des allures de *Roman Comique :*

On entend un bruit de timbales et de trompettes. Dans le même temps paroit une charrette chargée d'ustensiles d'opéra comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages, etc... Un bossu vient ensuite portant sur chacune de ses bosses devant et derrière un pupitre chargé d'un livre de musique ouvert. Ce bossu est suivi d'un timbalier, le timbalier d'un trompette, le trompette d'un homme qui traîne une basse de violon suspendue sur deux petites roues ; celui-ci d'un autre qui joue du dessus de violon et ce dernier d'un qui tient une petite épinette pendue à son cou ; et tous jouent chemin faisant, chacun d'eux portant attaché derrière son dos avec une grosse épingle la pièce qu'ils répètent... Il faut remarquer que tous ces gens-là sont habillés avec

1. Je n'aurai guère à mentionner la foire Saint-Ovide, installée place Vendôme (1664-1771) du 14 août au 15 septembre.

2. La musique est de Raisin aîné. Ce compositeur peu connu, inventeur d'un clavecin mystérieux qui eut un grand succès, mourut à Paris en 1664. Cf. *Supplément de Fétis,* II, 391. — A la même époque la Comédie-Française donna l'*Opéra de Village* avec musique de Grandval.

des habits d'opéra les plus plaisants qu'on ait pu imaginer, et lorsque le chartier veut aller à droite, à gauche, avancer ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons, suivant les divers mouvemens qu'il demande de ses chevaux et tous les instrumens l'accompagnent; si bien que tous les termes des chartiers, comme *a dia, hureau, ori* et les autres sont toujours prononcés par le chartier en musique et le chœur ensuite les reprend [1].

Voilà qui symbolise à merveille la situation encore instable de l'Opéra, avec son orchestre à cordes, renforcé par les timbales et les trompettes. Quelques pages plus loin, une amusante discussion entre Arlequin et Mme Prenelle montre l'effet que ce spectacle exerce sur les imaginations provinciales, séduites moins par sa musique que par ses décorations et son attirail de féeries : « C'est la source de tous les plaisirs, il n'y a que cela de parfait au monde;... ce sont des charmes, des enchanteresses, des dieux avec des déesses et il se mêle parmi tout cela, dit-on, un certain je ne sais quoi, qui fait qu'on sent... Ah, je voudrois déjà y être [2]! »

Les scènes V et VI donnent une parodie d'*Armide*, de Lully : les violons jouent le sommeil d'Armide, pendant qu'Arlequin fait tourner la broche pour cuire le souper des artistes. Il contrefait l'acteur du Mesnil dans le rôle de Renaud. Arrive Mme Prenelle qui imite Marthe Le Rochois dans celui d'Armide. Elle se couche à côté d'Arlequin ; aussitôt deux démons descendent du cintre et les enlèvent dans une couverture. C'est là que nous trouvons pour la première fois la scène des « imitations » théâtrales, dont le succès n'est pas encore prêt de s'épuiser. Notons enfin une plaisanterie qui va devenir classique pendant tout le XVIIIe siècle : « Allez boire, allez, dit Arlequin. Le musicien est une terre ingrate qui ne produit qu'à force d'être arrosée [3]. »

Jusqu'en 1697 les opéras de Lully vont continuer à défrayer les pièces satiriques. Dans l'*Union des deux opéras*, un garçon de restaurant s'écrie : « A la tasse, à la tasse », sur l'air de la chasse d'*Isis*, puis il joue sur une vielle l'air des *Trembleurs*.

Les Chinois, de Regnard et Dufresny développent un thème qu'on

1. *Gherardi*, t IV, p. 15.
2. *Ibid.*, pp. 30 et suiv.
3. *Ibid.*, IV, 20.

retrouvera souvent : les avantages comparés du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien.

Il convient d'insister plus longuement sur une charmante pièce de Mongin intitulée *Les Promenades de Paris* (1695), dont les premières scènes se passent au Bois de Boulogne et les dernières aux Tuileries.

Arlequin, l'inévitable compère de toutes ces Revues, se met à la recherche d'un poète qui soit à la fois « un poète de musique, d'opéra et de concert ». Scaramouche se présente à lui comme auteur de chansons :

Arlequin. — Fais m'en donc quelques-unes, je te les payerai sur le prix courant de l'Opéra.

Scaramouche. — C'est-à-dire en monnoye de singe.

Arlequin. — Eh oui, ce doit être là la monnoye de l'Opéra, puisqu'au lieu de poètes et de musiciens, il n'y a plus à l'Opéra que des Singes.

Scaramouche offre successivement à Arlequin « des chansons passionnées, amoureuses, tendres, bachiques, héroïques, tragiques, énergiques, mélancoliques, chromatiques ». Dans cette énumération on retrouve tous les titres chers à l'époque : les chansons tendres et passionnées, les tendresses bachiques, etc... Arlequin les refuse et Scaramouche s'écrie :

Paix. Je vais vous montrer un échantillon de celles que vous voulez et voici une de mes chansons favorites. Ecoutez bien. (*Il chante.*)

Chantez, chantez, petits oiseaux,
Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire.
Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux
Et l'Opéra n'en sauroit faire.

Eh bien cela vous plaît-il ? Qu'en dites-vous [1] ?

Les pièces précédentes ne font allusion qu'à l'Opéra de Paris ; pourtant la province n'est pas toujours passée sous silence. Dans *Arlequin Misanthrope* (1696), M. de Colafon s'écrie : « J'étois maître à danser de l'Opéra de Lyon, mais comme l'opéra est tombé... j'ai trouvé à propos de quitter la ville. » Arlequin ne veut écouter ni M. de la Cabriole qui lui propose des ballets, ni M. de Géresol qui lui vante les avantages de la musique dramatique. Congédiés, ils

1. *Gherardi*, t. VI, p. 119. — Le passage a été déjà cité ; il n'y a pas d'air noté dans le recueil.

déclarent tous deux que « l'Opéra de Lyon leur tend ses bras » et qu' « en tout cas il ne tiendra qu'à eux d'assister au rétablissement de celui de Rouen[1] ». On ne saurait trouver d'allusions plus nettes à des événements contemporains : Arnauld Salx et Nicolas Le Vasseur, directeurs de l'Opéra de Lyon depuis 1689, avaient fait faillite dans cette ville le 30 décembre 1692 et le théâtre ne rouvrit qu'au printemps de 1695, peu de temps avant la première d'*Arlequin Misanthrope*[2].

Vers la même époque Biancolelli, dans sa *Promenade des Terreaux* fait allusion à l'Opéra de Dijon[3].

A cette période appartient le *Franc-Bourgeois,* comédie dédiée à S. A. E. de Bavière par G.-T. de Valentin. M. Fleuret, maître de danse, vient offrir ses services et énumère les danses à la mode, ainsi que l'ordre dans lequel il convient de les apprendre à un jeune homme :

« Il est aisé de voir
Si votre fils dans peu pourra beaucoup sçavoir :
S'il apprend bien d'abord les pas d'une courante
Et s'il sçait se régler sur les airs que je chante.
Nous le mettrons, Monsieur, à quelque menüet,
Ses défauts, s'il en a, s'en iront sous l'archet :
Ensuite nous verrons la Bourrée et la Gigue;
Si de leurs pas pressez il souffre la fatigue,
Sans peine il apprendra le Passepied nouveau,
Les Branles les plus gays, la Loure et le Rondeau :
Pour lui donner plus d'air et dénoüer sa taille,
Je lui promets encor la belle Passacaille,
Et puis nous danserons tous deux quelque Ballet...
(Les Folies d'Espagne). »

*
* *

La critique musicale joue en somme un rôle assez restreint dans les Revues que contient le *Théâtre de Gherardi;* au contraire la mode, la littérature et les mœurs fournissent des scènes excellentes à des pièces comme *la Foire Saint-Germain*[4] ou les *Bains de la*

1. *Gherardi,* t. VI, p. 516.

2. Cf. L. de la Laurencie : *Un émule de Lully.* — Sammelbände der I. M. G., t. XIII, p. 51.

3. *Théâtre de province,* t. III, p. 55.

4. De Regnard et Dufresny, 26 décembre 1695.

Porte Saint-Bernard. Le 12 mai 1697, les Comédiens-Italiens sont expulsés et le genre qu'ils avaient créé tombe en pleine décadence jusque vers 1708. Sans doute le théâtre de la Foire se montrait disposé à reprendre la tradition de la Comédie-Italienne, mais il rencontrait de terribles rivaux dans l'Opéra et le Théâtre-Français, suivant qu'il paraissait accorder plus d'importance à la musique ou aux paroles. C'est avec les Comédiens-Français qu'il eut surtout maille à partir; l'Opéra ménageait la Foire, parce que le privilège qu'il lui accordait constituait chaque année un revenu assez important. Nous ne pouvons entrer ici dans les détails de cette querelle qui aujourd'hui encore ne manque pas d'intérêt et fut menée par les Forains avec une ardeur et un esprit d'à-propos tout à fait remarquables[1]. Il est pourtant essentiel de rappeler les dates de quelques jugements dont se ressentit toute la littérature écrite pour la Foire. En 1699, les trois entrepreneurs de spectacles Bertrand, Maurice von der Beck et Alard, furent réduits aux théâtres de marionnettes; en 1704, on leur interdit les scènes détachées ou les parades; ces condamnations furent confirmées par le Conseil d'Etat en 1709. C'est alors que les Forains imaginèrent les pièces écrites en jargon ou les pièces à écriteaux, dont le public entonnait en chœur les refrains. Si les difficultés d'exécution étaient grandes, si la forme des pièces était complètement modifiée, les sujets et l'esprit même n'avaient point changé, autant que nous pouvons en juger d'après les canevas très sommaires qui nous restent aujourd'hui pour cette période. Il semble même que l'actualité y remplisse un rôle plus important que dans les pièces de l'ancien Théâtre-Italien. En février 1712, Chevrier donne les *Festes Parisiennes* qui furent jouées « par la troupe des Danseurs de Corde du jeu de paume d'Orléans à la Foire Saint-Germain ». Le décor représente, au premier tableau, le carnaval devant la porte Saint-Antoine, au deuxième, la vue du Pont-Neuf et du cheval de bronze, au troisième, la boutique d'un Provençal[2].

A partir de cette date, le ton, assez grossier, se relève et le genre satirique reprend son importance avec les livrets de Le Sage et la musique de Gilliers. Nous savons jusqu'ici peu de chose sur ce musicien qui, de 1715 à 1737, a composé de nombreux airs pour la

1. Cf. le détail dans Campardon, *Th. de la Foire*, II, 250 et suiv.

2. B. N. Ms. fr. 25476, f° 58.

Foire. La Bibliothèque Nationale possède une œuvre de lui, portant le titre suivant : « *Livre d'airs et de symphonies mêlez de quelques fragmens d'opéra de la composition de P. Gillier, ordinaire de la Musique de la Chambre de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans*... à Paris, chez l'auteur rue de Berry au Marais proche le Petit Marché[1]... »

Au style parfois plaisant, mais souvent relâché de la Comédie-Italienne, succèdent alors des pages d'une véritable tenue littéraire qui ne mentionnent pas seulement l'Opéra, mais la musique instrumentale sous toutes ses formes. Dans la *Foire de Guibray*, jouée en 1714, Le Sage met en scène un musicien qui se vante d'être un nouvel Orphée : mieux que personne, il sait composer des Sonates, des Cantates et Lully « rampe devant lui ». Le couplet suivant précise l'emploi du Cotillon dans la musique de danse ; une note du texte nous apprend que c'est « à la Foire qu'on a vu pour la première fois des Cotillons »[2].

(Air : Comme un coucou que l'amour presse)

J'ai fait au - tre - fois pour la Foi - re
Des co - til - lons Qu'on ad - mi - ra
Et qu'au-jour - d'hui mê - me on fait gloi - re
De co - pi - er à l'O - pé - ra

Pour prouver son savoir, le maître de musique donne ensuite un véritable petit concert ; il chante une cantate de Gilliers intitulée

1. Vm7 571. Sur Gilliers voir *Supplément de Fétis*, I, 381. — G. Becker. *Monatsh. f. Musikg.*, t. IX, pp. 4-7. M. Brenet, Sammelbände der I. M. G., t. VIII, pp. 417, 419.

On trouve de nombreux airs de ce musicien dans un ouvrage assez rare, conservé dans la bibliothèque du Théâtre-Français : *Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis l'an 1659 jusqu'à l'année présente 1753*... à Paris, aux adresses ordinaires, 1753, in-8°. Ces airs sont surtout de Quinault, de Grandval et de Gilliers qui a composé les divertissements de toutes les comédies de Dancourt.

2. Notation originale en clef d'ut 1re ligne.

Diane et Actéon, puis « les symphonistes jouent une sonate ». Telle est l'indication que nous trouverons souvent dans les Revues du XVIIIe siècle et qui nous réduira à de simples conjectures. Il est probable que Gilliers faisait souvent appel à ses airs ou symphonies du recueil précédemment cité et dont voici un exemple[1].



Quant aux symphonistes, leur nombre était fort restreint ; le 3 février 1710, l'orchestre de la veuve Maurice qui dirigeait l'Opéra-Comique, comprenait seulement cinq violons, une basse, un hautbois et un basson ; les flûtes s'y ajoutaient ordinairement ; les cors de chasse apparurent d'assez bonne heure[2].

La *Ceinture de Vénus*, de Le Sage (1715) est une des premières pièces qui fassent allusion à la rivalité de la musique française et de la musique italienne. Un maître à chanter fait entendre un air dans le goût français, puis dans le goût italien ; la même mélodie est notée d'abord à quatre temps dans un rythme très carré, puis à six temps avec des ornements, des trilles et des notes de passage ; Arlequin déclare qu'il faut laisser aux bourgeois le goût français et que le style italien plaît mieux aux gens titrés[3].

Le Cotillon inauguré à la Foire continuait à y obtenir un grand

1. P. 79. Le violon transposé de clef de sol de 1re ligne en clef de sol de 2e.
2. Campardon, I, 6.
3. *Th. de la Foire*, t. I, p. 293.

succès ; il est célébré dans un chœur d'*Arlequin Traitant* (1716) dont la gaîté charmante annonce bien le style pimpant de Mouret[1] :

Dansons le nouveau co_til _ lon, Ri_ons chantons
tous fai_sons ca _ ril _ lon Ve _ nez dan _
_ seu _ ses, Tri _ co _ teu _ ses, Mon _ trez-nous ces
pas qui faisaient va_loir vos ap _ pas, Dan _ sons

Ce rondeau est en effet emprunté aux *Festes de Thalie* de Mouret, dont la première eut lieu le 14 août 1714 : c'est le deuxième air paysan de la deuxième entrée[2]. Il reparaît encore dans *l'Ecole des Amans*, de Le Sage et Fuzelier (1716)[3]. On remarquera que le cotillon est le type de la contredanse qui fera fureur dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Il nous reste peu de chose des nombreux airs que Mouret avait composés pour la Comédie-Italienne. La Bibliothèque du Conservatoire possède un recueil manuscrit intitulé : *Premier livre de divertissements des comédies du Théâtre Italien, composés par Mouret... pour l'an de grâce 1731.* [4]»

1. *Ibid.*, t. II, p. 189. — Ecriture originale en clef d'ut 1[re] ligne.

2. Deuxième éd.. chez Ballard, 1720, 2[e] entrée, scène V, p. 165.

3. Scène IV: *Th. de la Foire*, II, 333. On rencontre encore ce cotillon dans les Vaudevilles du *Diable à Quatre*, à côté des airs originaux de Gluck. Cf. Wotquenne : *Cat. thém. de Gluck*, pp. 178, 224.

4. Ce recueil est l'un des plus importants que nous possédions pour ce genre de musique éminemment français; il comprend la musique des pièces suivantes jouées à la Comédie-Italienne, depuis son rétablissement en 1716 jusqu'en 1731 : *Timon le Misanthrope, l'Horoscope accompli, la Veuve coquette, le Temple de la Vérité, les Amans ignorans, les Terres Australes, l'Italien marié à Paris, Arlequin poli par l'amour, l'Embarras des Richesses, le Triomphe de Plutus, les Comédiens esclaves, la Foire des fées, Belphégor, les Tours du carnaval, le Cahos* (le Chaos), *la Sylphide, la Surprise de l'Amour, Arlequin Hulla, Zéphire et Flore, l'Ile du divorce, l'Amant Protée, la Revue des Théâtres, Arlequin sauvage, la Foire des poètes, les Noces de Gamache, la Foire de l'Amour.* — Cette musique consiste surtout dans de nombreux divertissements et le vaudeville final de chaque pièce; les airs à chanter sont rarement originaux.

A partir de 1716, la question de la musique italienne est traitée dans presque toutes les Revues. Dans le *Temple de l'Ennuy*, de Le Sage et Fuzelier (1716), un musicien vient offrir au dieu de l'Ennui une chanson italienne.

Le Dieu. — Ah! fi! Ne m'en parlez point! Il ne faut qu'un A ou qu'un I aux musiciens italiens pour faire une chanson de dix pages. (*Il chante*) *a, a, a... i, i, i...* les fatiguantes compositions.

Le musicien. — Eh bien je vais vous chanter une Cantate que j'ai faite en votre honneur.

Scaramouche. — Une Cantate, oui. C'est la fureur de Paris que les Cantates. Tout le monde se mèle d'en faire [1].

Il chante une cantate de Gilliers, sur quoi le dieu l'expulse violemment. Rappelons que les cantates sont alors le genre à la mode et que par exemple Clérambault en a publié cinq livres entre 1710 et 1726. Fuzelier revient sur le même sujet en 1717, dans *le Pharaon*, où Pierrot apparaît déguisé en chanteuse italienne : « Je ne daigne pas jeter les yeux sur la musique, à moins qu'à force de doubles et triples croches elle ne soit plus noire que l'exploit d'un vieux sergent. Ah ! quel délice quand un gosier comme le mien fait faire le manège à une voyelle et vous la promène au galop de la cave au grenier [2]. » Pierrot-Fredoniselli méprise les Brunettes, dignes de la Foire seulement, et ne chante que de bonnes et longues cantates; il en commence une de Bernier :

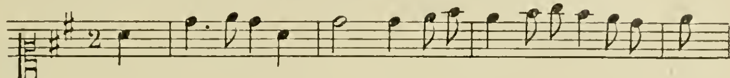
Prenez les ar _ mes ten _ dres A _
_ mours Ver_ sez vos ___ char _ mes Sur nos beaux
_ jours, Pre_nez les ___ ar_ mes Ver_sez vos ___
charmes Sur nos beaux_ jours Sur nos beaux jours

1. Scène III, *Th. de la Foire*, II, 263.
2. *Ibid.*, II, 437.

Puis il donne un exemple de « chant martial » sur les paroles suivantes :

Aux armes, camarades,
L'ennemi n'est pas loin.

La comtesse. — Oh! Je connais cette chanson-là! Je l'ai tant chantée aux Perdreaux de Passy, entre la poire et le fromage[1].



* * *

De 1718 à 1728 un certain nombre de Revues mettent en scène les démêlés de la Foire et des deux Comédies. C'est d'abord la *Querelle des Théâtres*[2], de Le Sage et Lafont, qui nous montre les Forains soutenus par l'Opéra; dans les *Funérailles de la Foire*[3], la Foire elle-même se lamente sur sa prochaine disparition ; elle éconduit M. Vaudeville qui lui apporte une pièce nouvelle, et se hâte de faire son testament :

Je prends du côté maternel
Mon oncle Jean Polichinelle
Et mon cher cousin l'Opéra
D'exécuteur me servira.

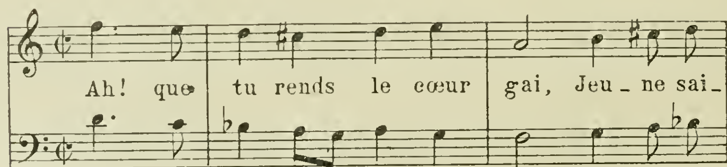
Suit un chœur funèbre qui parodie l'*Alceste* de Lully[4] :

COLOMBINE
La Foire est mor - - te

LE CHŒUR
La Foire est mor - te

1. *Th. de la Foire*, t. II, p. 437.
2. *Ibid.*, t. III.
3. Musique de Gilliers. « Cette pièce fut faite sur le bruit qui courut à la fin de la foire de Saint-Laurent de 1718 qu'il n'y auroit plus d'opéra-comique. Et comme S. A. R. Madame la voulut voir représenter, ont la fit jouer devant Elle au Palais-Royal. »
4. Cf. *Alceste*, acte III, scène IV, éd. de 1708, pp. 119, 120.

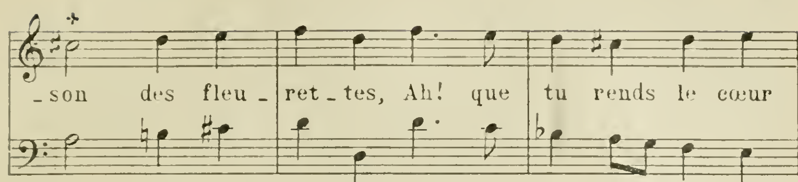
La même année 1718 vit représenter à la Comédie-Italienne deux pièces qui ne manquent pas d'intérêt : la première fut *le Naufrage au Port à l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, paroles d'Autreau et musique de Mouret[1]. « C'est la première Pièce Françoise qui ait été jouée sur le nouveau Théâtre-Italien. Elle eut par son succès la gloire de fixer à Paris ces Comédiens qui méditoient alors leur retour en Italie[2]. » Un des principaux personnages est l'actrice Tontine qui a joué le rôle d'Armide à l'Opéra de Marseille. Autreau indique, avec une finesse psychologique et un sens de l'observation très remarquables, les caractères de l'amour, tel qu'on le conçoit au temps de la Régence, l'influence qu'il exerce sur la littérature, les mœurs et les arts. L'amour est moins métaphysique et plus réel qu'au grand siècle ; il ne s'embarrasse plus de subtilités et va droit à son fait. « Il s'est guéri surtout de la colique venteuse, du bel esprit, de la migraine que luy causoient les jolis Vers, les galants Madrigaux, les tendres Elégies dont il avoit la teste chargée. Il n'y est resté tout au plus que des Vaudevilles gaillards ou des Chansons à boire[3]. » L'amour « ne demande qu'à rire » et les Français n'ont fait que gagner à ce changement d'humeur. « Il y a longtemps que l'amour ne se mêle plus de les perfectionner. Au contraire ce sont eux qui ont perfectionné l'amour. » Il y a dans cette pièce plus d'une réflexion piquante à glaner ; la musique de Mouret les souligne à merveille de ses mélodies fraîches et pimpantes ; nous nous contenterons de citer ces quelques mesures de duo, dont le charme est si pénétrant :

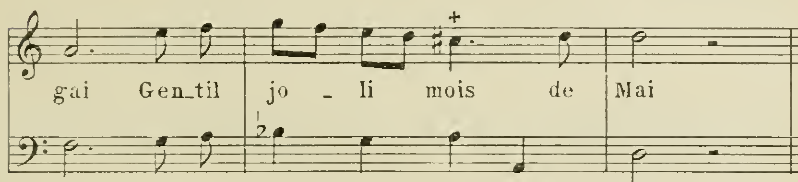


1. *Nouv. Th. Ital.*, t. II. Le Port-à-l'Anglais se trouve à Vitry-sur-Seine.

2. *Œuvres* d'Autreau, préface, t. I, p. 13.

3. *Loc. cit.*, pp. 66, 67. Cette idée était dans l'air. Déjà en 1710 une exquise ariette des *Festes Vénitiennes* de Campra montrait que l'amour sait « s'accommoder au deffaut de temps. » (Éd. Michaelis, p. 123).





Quelques mois plus tard, Fuzelier donnait une comédie en trois actes intitulée *l'Amour maître de langue*, où la musique jouait un rôle assez important [1]. Un sieur Trivelin se propose comme maître de musique italienne ; il se dit « le restaurateur des doubles, des ricochets, soupirs et hoquets, l'inventeur des cantates, tremblements, rossignolemens et miaulemens ».

« Tel que vous me voyez, je suis le premier musicien du monde pour les Caractères ; j'ai fait les Caractères de la danse, les caractères de La Bruyère, mais un morceau, un morceau ! Ce sont mes Caractères des Auteurs ! je les commence par une marche des auteurs qui vont le matin au caffé. Je fais ensuitte un petit prélude pour les placer sur le tabouret du caffé ; après cela pour exprimer leur bruyante conversation, je vous sers un grand carillon à seize parties où les dissonances les plus aiguës de la musique italienne sont employées à bouche que veux-tu. Le carillon, pour contraste, est suivi d'un sommeil qui représente l'assoupissement des honnestes personnes, qui par hazard se trouvent dans le caffé à la lecture de quelque tragédie de plomb damasquiné de Corneille ou de Racine. Je conduis de là mes auteurs sur le Théâtre où on joue quelques pièces de leur façon et je finis mes Caractères poétiques par une figure éclatante où les sifflets font le premier dessus [2]. »

C'est là un tableau de musique descriptive, comme nous aurons souvent l'occasion d'en rencontrer par la suite. La pièce de Fuzelier se termine par des danses exécutées par des Allemands et des Allemandes de Strasbourg ; le manuscrit ne nous indique ni la musique

1. B. N. Ms. fr. 9332, ff^os 135 et suiv.
2. *Loc. cit.*, f° 162.

ni le musicien. S'agit-il d'un divertissement banal, ou bien les acteurs exécutaient-ils une véritable allemande à trois temps, dans le genre Ländler? c'est là un point qu'il serait assez curieux d'élucider. Remarquons que la Comédie-Italienne faisait grand cas des nouveautés et que d'autre part La Borde, en 1780, publie une véritable valse sous le nom d'Allemande de Strasbourg.

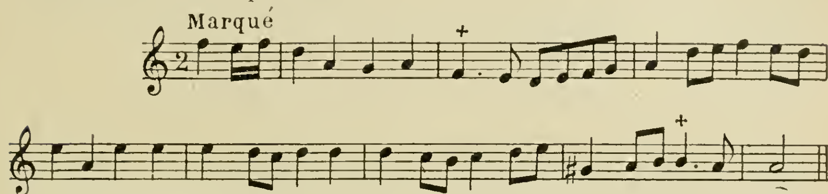
Le Rappel de la Foire à la Vie, la Fausse Foire, en 1721, évoquent de nouveau les querelles qui se déroulent autour de l'Opéra-Comique. En tête de la seconde de ces pièces, Le Sage, Fuzelier et d'Orneval mettent l'avertissement suivant : « Le privilège de l'Opéra-Comique ayant été accordé à d'autres qu'au sieur Hamoche et à la demoiselle de Lisle (les deux Arcs-boutans de ce spectacle sous les noms de Pierrot et d'Olivette), ces deux Acteurs se joignirent à la troupe du sieur Francisque et jouèrent ce Prologue avec les deux pièces qui le suivent. Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens François fut favorable à la troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en prose ; mais les privilégiés ses voisins lui firent interdire par l'Opéra non seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines et changemens de décoration. »

A travers toutes ces pièces, le genre même de la Revue se précise peu à peu ; la pièce apparaît, avec ses scènes obligées, ses « trucs », tels que nous les connaissons aujourd'hui. Dans cette évolution, il faut réserver une place spéciale à *Momus censeur des Théâtres*, de Jacques Bailly (1725), dont les différents tableaux se déroulent dans la plaine des Sablons : on y voit successivement la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, la Foire et l'Opéra auquel on reproche d'avoir donné un opéra de guinguette avec la *Reine des Péris*. Pour qu'il n'y ait pas de doute sur les allusions, une note au bas de la page les vient préciser; la satire personnelle s'introduit même : Le Sage est mis en scène sous le nom de M. Vaudeville, poète ; nous apprenons qu'il se faisait payer d'avance par l'Opéra-Comique, avant la première de ses comédies.

Désormais la scène des Théâtres apparaîtra invariablement dans toute Revue ; on la retrouve dans le *Temple de la Vérité* de Romagnesi (1726). Un rôle important y est réservé à la Gazette, « correspondante de la Renommée, tante du Lardon, cousine-germaine du

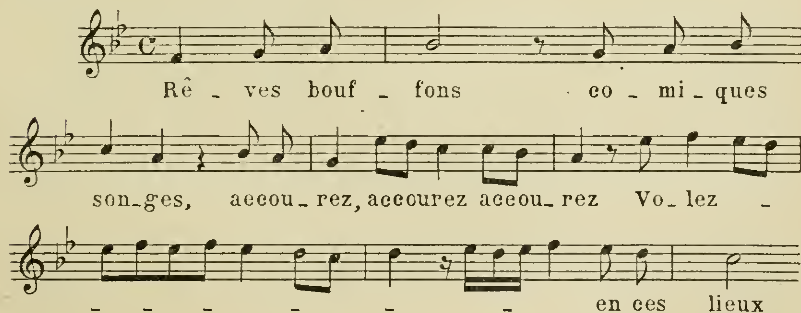
Mercure et dont les Nouvelles à la main sont les sœurs naturelles »[1].

Mouret avait écrit pour cette pièce une spirituelle musique de scène dont nous détachons le fragment de symphonie suivant, intitulé : *Marche des mensonges et des illusions*[2], fort expressif dans son allure triste et pesante :



Les œuvres dramatiques de Le Grand, jouées à la même époque, sont fort intéressantes au point de vue de la critique musicale. En 1726, Le Grand fait représenter au Théâtre-Français une comédie-ballet en trois actes intitulée *La chasse du cerf*, avec musique de Quinault; on y trouve un passage qui parodie agréablement le sommeil d'Armide ou autres sommeils du même genre, dont l'Opéra avait abusé. Zacorin, domestique d'Actéon s'écrie :

« Sommeil, doux sommeil, viens répandre sur moi la douceur de tes pavots..... Il n'en sera rien, si quelqu'un n'a la bonté de l'appeler en musique. Depuis un tems la musique a le privilège d'endormir les gens les plus éveillés. Petits oiseaux, musiciens de ces Forêts, mettez, je vous prie, un moment la tête à la fenêtre et joignez vos tendres gazouillemens au doux murmure de ces eaux[3]. »



1. *Nouv. Th. Ital.*, t. VI, p. 76. — Cf. *Mercure de France*, juin 1726, p. 1445.

2. Mouret, ms. cité à la Bibl. du Cons., p. 12. Notation originale en clef de sol 1re ligne.

3. Œuvres de Le Grand, t. IV, p. 163.

C'est à l'Opéra que Le Grand s'attaque de préférence dans sa comédie *La Nouveauté* (1727). Le musicien La Cascade prétend renouveler le répertoire dramatique et pour ce, il imagine de faire représenter un opéra sans paroles, où les acteurs « chanteroient seulement les notes et gesticuleroient, comme s'ils disoient les plus belles choses du monde ; et cela vaudrait mieux que de mauvaises paroles qu'on n'entend point ». La Cascade donne ensuite quelques explications sur la manière de réaliser ce projet :

« Mon sujet est tiré de l'histoire romaine. Mon opéra se nomme Antonin Caracalla et voici la scène où cet empereur, ayant enlevé une vestale de son temple, la veut contraindre d'abandonner le culte de ses dieux pour être impératrice... Allons, Madame, figurez-vous que vous êtes vestale ; c'est un rôle qui convient assez à la Nouveauté, et moi je suis Antonin Caracalla. Un prélude de basse vous annonce mon arrivée et je commence par vous déclarer mon amour. Vous êtes fort étonnée et me répondez avec fierté. Je ne me rebute point et je reviens à la charge. Vous me dites des injures, je vous menace. Vous vous retranchez toujours sur votre vertu : je vous fais entendre que c'est cette même vertu qui a fait naître mon amour et je vous débite une sentence accompagnée de deux dessus de violon pour vous prouver que la vertu doit céder à l'amour. Vous combattez mon sentiment, je l'appuie, ce qui forme un duo contradictoire qui fera un effet merveilleux[1]. »

Voici quelques mesures de cette fantaisie où la musique de Quinault est en effet suffisamment expressive pour qu'il soit inutile d'y ajouter les paroles :

1. *Ib.*, IV, 258.



La Nouveauté eut un grand succès et l'opéra de *Caracalla* y contribua vivement, paraît-il [1].

* * *

Nous arrivons en 1728 à une pièce dont on a déjà signalé l'importance dans l'évolution de la Revue : c'est la *Revue des Théâtres* de Dominique Biancolelli et Romagnesi [2]. La scène est à Montmartre ; l'argument de la comédie tient en deux mots : « Il faut avouer, s'écrie Momus, qu'Apollon me donne aujourd'hui un emploi bien récréatif ! Importuné par les plaintes du public, il m'ordonne de faire un examen général de toutes les pièces qui ont été représentées pendant cette année, de punir ou de récompenser selon leur mérite les Auteurs et les Acteurs qui les ont données et acceptées. » Ces nouveautés sont *la Surprise de l'Amour*, *l'Amant Protée, les Amants déguisés*, *l'Isle de la Folie, Arlequin Roland;* les disputes entre l'Opéra et la Foire donnent lieu à une scène assez piquante. Signalons une très intéressante critique à l'égard de Mouret : Crispin demande à Momus s'il connaît le ballet des *Amours des Dieux*. « Il n'y a point d'opéra qui fasse plus de fracas que celui-là. Est-ce que vous ne vous remettez pas cette chaconne des Timballes et des Trompettes ? Il faut avouer que la Musique est à son plus haut période et j'espère qu'au premier jour nous n'entendrons plus que des Ritournelles à coups de canons [3]. » Tous deux conviennent qu'après tout on ne saurait blâmer Mouret ; « il faut absolument de l'extraordinaire pour piquer le goût du public. » La chaconne à laquelle Crispin fait allusion se trouve dans la deuxième entrée des *Amours des Dieux ;* c'est un rondeau pour les guerriers, joué par

1. *Dict. dramat.*, II, 309.

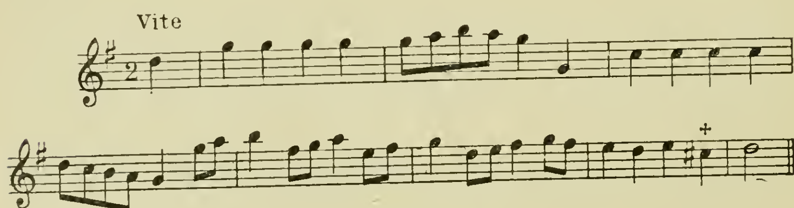
2. Et Riccoboni, d'après Parfaict. — Sur cette pièce voir d'Estrée, *loc. cit.*, p. 263. — *Bull. de la Soc. du Vieux Montmartre*, III[e] série, t. IV (1910), p. 246 (Montmartre au théâtre) et R. Dreyfus, *loc. cit.*, pp. 4-10.

3. *Nouv. Th. Ital.*, t. VII, p. 66.

les trompettes et les violons ; la partition n'indique pas les timbales dont on pressent fort bien l'emploi[1].



Que Mouret recherche les sonorités éclatantes des trompettes dans cette chaconne, dans le menuet, la forlane et la contredanse qui suivent, c'est ce dont nous ne saurions le blâmer, tant la gaieté de ces danses contraste avec les grisailles d'autres opéras de son temps. Le plus piquant de l'affaire, c'est que Mouret avait écrit lui-même la musique des divertissements et du vaudeville final de cette *Revue ;* c'étaient là des pages remplies d'une gaieté bien française, si nous en jugeons par les fragments qui nous restent; détachons-en simplement cette amusante *Entrée des habitans de l'isle de la Folie*[2] :



La *Revue des Théâtres* eut sans doute un vif succès, car après 1728, la « scène des théâtres » augmente d'importance et de dimensions. Le Sage et d'Orneval la traitent d'une façon assez plaisante dans leurs *Spectacles malades* (1729). Le docteur Lavisière a inventé un système propre à guérir toutes les maladies ; il reçoit d'abord l'Opéra qui ne parle que par *Fragmens* et lui donne la consultation suivante :

1. Edition de 1727 (B. N. Vm² 289), 2e entrée, p. 74.
2. Ms. cité, p. 109. Notation originale en clef de sol 1re ligne.

Air : *Je n'ai pour tout mon domestique.*

Dans le blanc de votre œil senestre,
Seigneur, je vois de prime abord
Que de votre santé l'orchestre
Depuis longtemps n'est pas d'accord.
Je vous assure que vous n'eutes
Jamais tant d'or, jamais tant d'or
Jamais tant d'ordure en vos flûtes.

Voilà le ton ; évidemment ce n'est pas du Voltaire ; mais avons-nous le droit d'être bien difficiles, étant donnés les couplets dont on prétend nous régaler aujourd'hui ? Le plus grand tort de l'Opéra consiste à ne point fournir de nouveautés ; le reproche était ordinaire, puisque nous l'avons signalé dans les Revues de l'Ancien Théâtre-Italien ; un couplet assez amusant raille l'inutilité des reprises à l'Opéra ; la mélodie, plaintive et traînante, souligne à merveille ces paroles de découragement[1].

Air : L'horoscope accompli

J'ai beau re - pren - dre du so - li - de,
Du vrai ca - tho - li - con d'Ar - mi - de,
De la rhu - bar - be d'A - ma - dis
De la con - fec - ti - on d'A - tys
De l'é - li - xir de Pro - ser - pi - ne
Ces dro - gues de ver - tu di - vi - ne
Qui m'ont ja - dis fait tant de bien
Au - jour - d'hui ne me font plus rien

1. Ecriture originale en clef d'ut 1re ligne.

Le docteur ne va pas chercher très loin ses remèdes, puisqu'il recommande simplement à l'Opéra la patience et l'espérance ; la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique donnent lieu à des scènes analogues.

Six mois plus tard, Le Sage et d'Orneval font jouer à la Foire Saint-Laurent une des pièces les plus intéressantes que l'on puisse rencontrer dans leur théâtre : *Les Couplets en Procès* (1730). Le premier tableau représente une rue. Me Grossel, avocat au Parlement, reçoit la visite de la *Commère Voire* et de *Flon-Flon*, vieux couplets chantants.

« Il s'agit de nous maintenir, nous et tous les autres airs anciens du Pont-Neuf nos confrères, dans la possession immémoriale où nous sommes de débiter notre marchandise à l'Opéra-Comique.

Nous sommes de vieux Vaudevilles
A la Critique fort utiles
Et qui sont en très grand renom
Depuis fort longtemps à la Foire... »

Les plaignants énumèrent ensuite les griefs qu'ils ont contre leurs ennemis, les couplets nouveaux :

C'est toute la maudite Engeance
Des *Airs nouveaux* :
C'est le *Menuet*, la *Contredanse*,
Quelques *Rondeaux*,
Le *Tambourin*, le *Rigaudon*,
La *Musette* et le *Cotillon*.

Apparaissent alors les vieux Couplets dansans qui viennent appuyer les revendications de la *Commère Voire* et de *Flon-Flon* : c'est le *Mitron de Gonesse*, *Marotte mignonne*, *Pierre Bagnolet*, la *Belle Diguedon*, le *Traquenard*, *Grisélidis*.

Le *Menuet* et la *Musette* portent plainte dans les termes suivants [1] :

1. Ecrit en clef d'ut 1re ligne. Air : *Et pourquoi donc dessus l'herbette ?*

Fi donc — fi donc sur no - tre
sce - ne Pour - quoi — souf - frir des airs — si
vieux? Le pu - blic les trouve en - nu -
- yeux Ils don - nent la mi - grai -
- ne Ren - vo - yez - les au nom des
Dieux A la — Sa - ma - ri - tai - - ne

Me Gouffin promet de faire rendre raison à la « folle Contredanse, au Cotillon badin, au Tambourin mignon de la Provence ».

Le deuxième tableau nous conduit « au Mont-Parnasse, au bas duquel sont cinq Ifs ». Devant le tribunal réuni, Me Grossel prononce une plaidoirie fort intéressante.

« Cependant, Messieurs, pour bien apprécier les Airs Nouveaux, il ne sont bons à l'Opéra-Comique qu'à délasser l'esprit de l'attention qu'il a donnée aux Vieux Couplets qui sont chargés de l'essentiel, je veux dire du soin important d'exprimer les passions. Hoc opus, hic labor est, comme dit l'autre.

Me Gouffin : Ces passions! Hoho ! nous les exprimerons aussi bien que vous, quand il nous plaira.

Me Grossel : Je vous en défie, Me Gouffin, je vous en défie. Est-ce avec un *Menuet*, est-ce avec une *Contredanse* que vous ferez l'exposition d'un sujet ? Lequel de vos nouveaux couplets est aussi propre à faire un récit que le *Cap de Bonne-Espérance* (il en chante le commencement, ce qu'il fait aussi aux trois autres qu'il va citer) et le vieux *Joconde ?* Pour bien marquer la joye, avez-vous l'équivalent d'un *Allons, gai, Toujours gai,*

D'un air gai? Comment peindrez-vous la désolation, si vous n'avez pas l'air de *Lapalisse ?* Et sic de caeteris. »

Me Gouffin accuse les Vieux Couplets d'être de faux frères qui vont servir les Italiens dans leurs parodies. Me Grossel répond que les Italiens sont dans le même cas. Le Président se charge de réconcilier tout le monde :

Air : *Voulez-vous sçavoir qui des deux?*

A bien vivre avec leurs Rivaux
Nous condamnons les Airs Nouveaux.
Les Couplets, tant Jeunes qu'Antiques,
Les Grands ainsi que les Petits,
Tendres, Gaillards ou Flegmatiques,
Chacun bien placé vaut son prix.

C'est par cette sentence bienveillante que se terminent les *Couplets en Procès,* la première pièce qui soit uniquement consacrée à la lutte des Ariettes et des Vaudevilles [1]. Ce qu'on appréciait dans les airs du Pont-Neuf, c'était leur rôle expressif, la façon dont ils évoquaient des sentiments comme la joie, l'inquiétude ou la douleur ; il y avait là un grand charme, puisque l'auditeur, peu avide de choses compliquées, saisissait l'allusion sur-le-champ ; mais il y avait un danger, puis chaque vaudeville prenait ainsi une valeur convenue, artificielle, sans laisser place à la nouveauté ; c'est un reproche que Collé n'aura garde d'oublier quarante ans plus tard. Quant aux Airs Nouveaux — Menuet, Contredanse, Rondeau, Tambourin — on les accuse en 1730 d'être froids, inexpressifs, de se rattacher plutôt à la musique savante qu'à la musique populaire et il est certain que, divertissements à part, ils joueront toujours un rôle effacé dans les pièces satiriques ; mais nous savons qu'après Rameau tels d'entre eux, comme le menuet ou le rondeau, prendront leur revanche dans la musique instrumentale et viendront même s'incorporer à la naissante symphonie. Notons dès à présent que les *Couplets en Procès* seront repris et rajeunis par Favart en 1760 et que leur transformation donnera lieu à d'intéressantes remarques au point de vue de la critique musicale.

1. Cf. Barberet, *op. cit.,* 89-91. Ce prologue fut remis le 6 septembre 1738, avec quelques scènes nouvelles, sous le titre de *La Bazoche du Parnasse* Cf. Desboulmiers. *Op. com.,* II, 262.

*
* *

L'année 1731 amène à la Comédie-Italienne les premières Revues d'un auteur dramatique destiné à illustrer le genre : Boissy. Sa comédie intitulée le *Je ne sçai quoi* renferme des vers charmants sur les géomètres, les différents goûts du public, les petits-maîtres à la mode. Citons ce dialogue entre un musicien et une danseuse :

Le Musicien.

Mon talent le plus grand et le plus admirable
Est celui d'inspirer un sommeil favorable.
Mes sons endorment noblement
Et je fais bâiller décemment ;
Si je feins un buveur renversé sous la table,
Vous l'entendez distinctement
Qui ronfle musicalement

La Danseuse.

Mes bras expriment la mollesse
Reposant sur un lit de fleurs,
Et mes yeux peignent l'ivresse
Où plongent de tendres ardeurs.

Le Musicien.

Je célèbre l'amour, je chante son empire
Sur tout ce qui respire ;
A l'oreille je peins les charmes du Printemps
Et le souffle léger du zéphir qui soupire ;
J'imite par mes sons tous les chants différens
Des oiseaux amoureux qui plaignent leur martyre.
On croit ouïr parfaitement
Un serin qui ramage, un pigeon qui roucoule
Et qui gémit de son tourment,
Le jet d'eau qui s'élance audacieusement,
La cascade qui tombe, roule
Et qui de là se coule
Dans le lit d'un fleuve charmant [1].

Le dialogue se poursuit avec quelque longueur ; le musicien se vante d'allier au goût français le goût brillant de l'Italie ; ses airs

1. *Théâtre* de Boissy, t. II, p. 172.

tendres font « badiner les jeunes fleurettes » ; ses chansonnettes font « sautiller les petits moineaux » et les « habitans des eaux frétillent dans ses musettes ». Tout cela reste un peu livresque ; Boissy s'attache uniquement à la musique descriptive et il est probable qu'il s'en rapporte moins à la musique elle-même, qu'au texte des cantates et aux livrets des opéras, dont on reconnaît dans ses vers le style prétentieux et galant. Au reste, là n'est point le principal titre de gloire de Boissy et nous le retrouverons surtout mêlé aux querelles du Ramisme et des Bouffons.

En 1732, Carolet et Gilliers font représenter à la Foire Saint-Laurent une véritable Revue : *La Lanterne véridique*. A la scène finale apparaît le Suisse de l'Académie qui, tenant sous clef les plus beaux esprits de Paris, se pique à son tour de littérature. Le talent, dit-il, lui est venu en gardant la porte ; il a composé un opéra suisse :

L'y être pas sérieux, mon Opéra, l'y être fait esprès pour les Musiciens ; moi l'y faire l'éloche di vin à chaque scène, grand trinquement partout, partout le petit air à boire ; pendant toute la proloque le Théâtre représente une guinguette où les danseurs boivre toute leur sou avec sti Mademoiselles danseuses ; tout cela faire un spectacle qui l'y être bien galantement choli, n'est-ce pas, camarade Mercure ?

Ce jargon moliéresque, mis au service des mêmes idées, abonde dans le théâtre de la Foire ; pour convaincre Mercure, le Suisse lui offre un ballet de sa façon, sur lequel se termine la pièce.

Dans ces dernières Revues les allusions directes sont extrêmement rares ; Le Sage et d'Orneval ne craignent pas des attaques plus audacieuses. La scène IV des *Désespérés*, prologue joué à la Foire Saint-Laurent en 1732, est consacrée tout entière aux malheurs de l'Opéra. L'acteur Délaré se lamente sur les derniers échecs :

Hélas, une pièce si belle
Devoit être éternelle.

M. Frontignan.

De quelle pièce déplorez-vous le sort, Monsieur Délaré ?

AIR : *Or écoutez petits et grands*

C'est celui du pauvre *Jephté*
Si digne d'être regretté.
Hélas ! à la mort on le livre,
Quand il ne demande qu'à vivre.
Tout Paris dit d'un air plaintif,
Falloit-il l'enterrer tout vif ?

Quant au nouveau *Ballet des Sens*, il est déjà « sens devant derrière, sens dessus dessous »[1].

Un comédien français se plaint à son tour que les affaires vont mal :

Depuis que sur ces bords vingt Théâtres nouveaux
Semblent comme à l'envi nous donner des rivaux.

Une note explique cette allusion : « Dans ce tems-là on représentait des pièces de théâtres dans plusieurs bonnes maisons. »

C'est encore l'Opéra que Romagnesi et Nivault attaquent sans doute dans leur *Temple du Goust* (1733). La scène II débute par une symphonie, puis la Critique récite les vers suivants :

Le dieu du goût arrive et cette symphonie
M'annonce son heureux retour ;
Il ne se sert en ce séjour
Que de la plus simple harmonie.
Il est ennemi du fracas,
Les Violons, les Flûtes, les Musettes
Sont les seuls instruments dont il fasse grand cas
Et selon lui Timballes et Trompettes
Ne furent jamais faites
Que pour bruire aux Concerts ou bien aux Opéras.

DEUXIÈME PÉRIODE

1733-1753

Ce qui caractérise avant tout cette nouvelle période, que nous arrêterons à la Querelle des Bouffons, c'est le grand talent des auteurs dramatiques. Après 1733, des noms nouveaux apparaissent sur l'affiche : ceux de Panard, de Piron, de Favart, de Fagan, auxquels la tournure d'esprit et le charme du style assurent une incontestable maîtrise dans le genre satirique. Les sujets eux-mêmes se renouvellent : la Querelle du Ramisme remplit les œuvres de Boissy ; la symphonie moderne ne passe pas inaperçue dans le théâtre de

1. *Jephté*, tragédie de Pellegrin, mise en musique par Monteclair, fut donnée à l'Opéra le 28 février 1732 et interdite par le cardinal de Noailles, sous prétexte que les auteurs portaient atteinte à la religion.
Le Sage fait ensuite allusion au *Triomphe des Sens*, ballet de Mouret, 1732.

Favart. Nous n'insisterons pas longuement sur les scènes écrites pour ou contre Rameau, la question ayant été récemment étudiée [1].

Rappelons que, dès le 23 novembre 1733, Boissy consacrait plusieurs scènes du *Badinage* à la critique d'*Hippolyte et Aricie* [2].

Panard fait ses débuts la même année avec son *Départ de l'Opéra-Comique*, où l'on trouve de charmants couplets souvent cités :

J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisoient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer [3].

Favart lui donne la riposte dans le *Retour de l'Opéra-Comique* (1734) : plusieurs scènes sont consacrées à l'éloge de ce spectacle. Un petit-maître s'écrie : « Je vous avouerai franchement que de tous les théâtres de Paris je n'aime que celui-ci ; je ne sçai, il y règne une certaine liberté qui s'accommode fort avec mon humeur, je n'aime point à me contraindre et j'ai l'agrément d'avoir ici mes coudées franches [4]. » Le personnage du maître de musique orgueilleux et bavard reparaît dans les *Audiences de Thalie*, pièce de Carolet jouée à la Foire Saint-Germain en 1734 :

Je sors tout présentement de la douane où il m'est arrivé deux fourgons chargés de musique de ma composition... j'ai traité l'opéra d'*Isis* avec tant d'énergie que Lulli, s'il revenoit au monde, jetterait le sien au feu.

Air : *Des Trembleurs*.

Quand on le verra paroître
Chacun pourra reconnoître
Que tout y sent son grand maître,
Jusqu'au moindre petit air :
L'acte des Trembleurs m'enchante,
Le froid qu'il faut qu'on y sente
Sans peine m'y représente
Les frimats du grand hyver.

1. Cf. l'article de M. P.-M. Masson : *Lullistes et Ramistes* dans l'*Année musicale*, 1911.

2. *Œuvres*, t. I, p. 143 et suiv.

3. *Théâtre* de Panard, III, 336. — Ch. Malherbe (Préface du t. VI des œuvres de Rameau, éd. Durand, p. XXXVIII) et après lui M. Laloy (*Rameau*, p. 167) ont cru reconnaître dans ces vers quelques allusions à *Hippolyte et Aricie* ; mais Panard donna sa première le 28 juillet, et celle de Rameau eut lieu le 1er octobre 1733. A moins que le texte n'ait été remanié, il faut donc renoncer à cette hypothèse et penser que Panard se raillait de l'opéra en général.

4. *Th. de la Foire*, t. IX, p. 296.

Thalie : Je ne doute nullement que les quatre autres actes ne soient aussi frappés de glace que celui-là [1].

Un acte non représenté, l'*Amour désœuvré ou les Vacances de Cythère,* nous montre, employé pour la première fois en Vaudeville, un air de Rameau, le menuet d'*Hippolyte* [2].



Les pièces contemporaines de Piron renferment malheureusement peu d'allusions à la vie musicale du temps. *Les Chimères ou les Espaces imaginaires,* d'une psychologie si fine, n'offrent, au milieu de vers charmants, semés à profusion, qu'une scène peu importante où le musicien Rafinot explique comment il compte mettre en musique les tragédies de Corneille et de Racine et les faire connaître à l'étranger par le moyen de la chorégraphie [3].

La Nymphe des Tuileries, de L'Affichard (1735) introduit un musicien nommé Des Roulades qui, pour la première fois, ne parle pas d'opéras, mais de concerts :

Dans ce lieu je viens répéter :
Au Grand Concert tantôt je dois chanter
Et d'applaudissements j'en sortirai très riche ;
Mon nom en beau carmin éclate sur l'affiche ;
Le hazard m'a fait composer
Ce matin un air admirable...

Nous ne pouvons admirer à notre tour, car l'air n'est pas noté dans le texte ; il est probable qu'il était abandonné à la fantaisie de l'interprète ; le musicien « y évoquait par le *tonnerre*, *les vents,* mille effroyables cris, les bruits des voitures et du peuple fourmillant de Paris ». Il sort enfin sur ces mots :

Je m'en vais le chanter au gré de mes désirs
A la table d'un grand dont je fais les plaisirs.

La pièce se termine par un vaudeville enthousiaste sur ce thème :

1. *Théâtre* de la Foire, p. 414. L'air des Trembleurs d'*Isis* (1677) est un de ceux qu'on rencontre le plus souvent dans le théâtre de la Foire.

2. *Ib.*, p. 508. — *Hippolyte*, acte IV, sc. III. Ed. Durand, p. 303.

3. Ms. fr. 9.316, f° 47.

Paris est le séjour le plus merveilleux du monde et la promenade reste en France le véritable asile du goût.

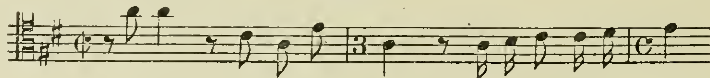
* * *

Voici enfin une des Revues les plus spirituelles que l'on puisse rencontrer au XVIIIe siècle : c'est le *Magasin des Modernes*, de Panard[1]. Le compère en est Mercure, entrepreneur dudit magasin et « directeur général des lieux communs ». Il s'associe avec la Bagatelle et reçoit différents personnages qui lui offrent leur marchandise ; on voit paraître la Nouveauté qui chante des couplets supérieurement troussés sur les modes du jour, puis un poète vient prôner ses productions :

Air : *De tous les capucins du monde.*

Vingt maximes par accolades,
Six quiproquo, douze tirades
Sont dans cette poche en paquets :
Là des récits, des confidences,
Trente songes, vingt-six portraits
Avec dix-huit reconnaissances.

Arrive un musicien qui, plein d'enthousiasme, fait connaître l'intrigue d'un opéra récemment composé : *Démogorgon roi des fées,* dont il a écrit les paroles et la musique. Le commis de Mercure, Merveilleux, se précipite aussitôt pour chercher « le tiroir aux Epithètes pour les Auteurs Lyriques ». Voici les passages principaux de cette scène fort amusante, où l'auteur reprend quelques-unes des idées développées dans le *Départ de l'Opéra-Comique.* Le premier acte débute par un long monologue :



« A la seconde scène un Confident vient me débiter quelques maximes, pour me prouver que je dois me livrer à la tendresse,

Et qu'un grand cœur peut bien avoir une faiblesse,

Je me rends et je le charge de parler à celle que j'adore : il sort.

1. *Théâtre* de Panard, t. II, pp. 283-326, avec la date de 1733 ; Parfaict indique au contraire le 3 février 1736 ; peut-être s'agirait-il d'une de ces reprises avec scènes nouvelles, si fréquentes à la Foire.

Arrivent des esclaves à qui j'ai donné la liberté; c'est le sujet du Divertissement. Chose étonnante, chose étonnante! des esclaves qui ont langui vingt ans dans les fers, deviennent tout à coup ingambes! C'est un charme de les voir passer l'entrechat... Au second acte, la Fée Jalouse vient m'annoncer que j'ai un rival; la fureur me saisit; je fais un tapage de tous les diables; je maudis l'amour, j'implore les Furies; chœur des démons... Au troisième acte, la Princesse, à qui on a fait une fausse confidence, vient se plaindre aux Echos de ma légèreté. Une longue Ritournelle lui donne le temps de faire trois tours de Théâtre pour arranger sa queue et elle chante l'air suivant...



J'arrive à la fin de son air : nous nous expliquons. La paix se fait par un Duo, le dénouement tombe des nues; la fête vient des Antipodes, les quatre Parties du Monde qui sont rassemblées dans mon antichambre entrent sur deux colonnes; on chante un petit air, on exécute un pas de deux; grand chœur sur-le-champ, grand chœur. Allons, Messieurs, réveillez-vous :

Air : *o Turlutaine.*

Mercure.

Des beaux fruits de votre veine
Tout Paris sera rempli.

Le Musicien.

Je vais effacer sans peine
O turlutaine
Quinault, ainsi que Lulli. »

Quel que soit son esprit, Panard ne fait que reprendre des lieux communs, lorsqu'il met en scène les musiciens eux-mêmes. Les *Ennemis réconciliés* introduisent un chanteur famélique qui n'arrive « à faire ronfler la pédale » qu'après « trente coups » de bon vin. Avec la complicité d'un peintre, il veut tuer le Quart d'Heure de Rabelais, autre personnage de la Revue, mais la Concorde les arrête à temps. Remarquons qu'il s'agit toujours de musique vocale; les symphonistes, comme on dira plus tard, sont complètement ignorés; quant à la musique instrumentale, Panard n'en connaît que le style imitatif; dans la *Fée Bienfaisante* (1736), tel musicien se vante d'imiter à ravir « la musette, le zéphir, le murmure du ruisseau, les

flots de la mer, les oiseaux... enfin le rossignol arcadien que l'on croit entendre braire auprès de son ânesse ». Tel autre, dans *l'Intrigue* (1741), se propose de mettre en musique la journée d'un parisien ; c'est un long monologue avec accompagnement d'orchestre, où l'auteur insère tous les cris de Paris. Malheureusement le texte ne renferme pas de musique notée et il est peu précis par lui-même [1].

Les critiques de Panard s'adressent à l'Opéra en général ; il est d'autres attaques, plus précises, que l'on retrouve dans une pièce de Carolet : *L'Intrigue inutile* (1736). Le comte de la Charmille désire donner une grande fête pour son mariage, et s'adresse à son valet qui lui fournira un musicien. Mais surtout, pas de musique tendre et langoureuse ; des airs bruyants, comme ceux qu'on entend à l'Opéra.

Valentin. — C'est la mode à présent et la musique est sur un si bon pied que si nos anciens maîtres revenoient au monde, on les regarderoit comme des originaux.

Air : *Du Prévost.*

Ces messieurs qu'on croyoit sçavants
Étaient ma foy des ignorants.
Leurs ariettes trop chantantes
En un instant se retenoient
Et l'on voyoit jusqu'aux servantes
Qui sans peine les fredonnoient.

mais le temps passé n'est plus :

Air : *Des Trembleurs.*

Dans un ton géométrique
Et purement méthodique
On renferme la musique,
C'est le sisthème nouveau;
La Loure est extravagante,
La Sarabande est fringante
Et la Gigue archi-sçavante
Usurpe le nom de beau [2].

1. Quand le musicien va au Palais, par exemple, un basson imite la voix d'un huissier. Ce sont là des effets un peu gros qui trouveront toujours avec succès leur emploi dans une Revue.

2. Ms. fr. 9.315, f° 326. — Carolet traite à plusieurs reprises la rivalité des deux Comédies et de l'Opéra, en particulier dans son *Polichinelle-Apollon* (1733). Même ms. f°s 128 et suiv.

Cette musique méthodique, géométrique, sçavante... ce sont là les termes mêmes dont se servent les détracteurs de Rameau ; Carolet, comme tous les auteurs de la Foire, reste fidèle aux vieux vaudevilles. Aussi bien devient-il nécessaire de les défendre à la même époque ; l'Opéra-Comique subit un fléchissement au début de la direction de Boizard de Pontau (1735-1742). Pour relever les recettes, on fut obligé d'avoir recours à des « numéros à succès ». L'*Amour Païsan*[1], de Panard, Carolet et Boizard de Pontau fait allusion à ces événements : « Il faut espérer que les danseurs anglais qu'on nous a été chercher à Londres rempliront ces vuides-là avec succès. » La danse anglaise est d'ailleurs fort appréciable, parce qu'elle a « vive peinture, nobles postures, lestes figures[2] ». Voilà qui est fort significatif : pour corser le spectacle, on fait appel à des danseurs étrangers dont les prouesses viennent s'intercaler entre les scènes de la Revue ; on n'agira pas autrement dans nos music-halls parisiens.

* * *

Entre 1737 et 1740 paraissent de nouvelles comédies de Boissy où la critique musicale n'est pas négligée. *L'Apologie du siècle ou Momus corrigé* consacre une scène à l'éloge du Vaudeville[3] ; c'est un thème courant que l'*Isle des Talents* de Fagan développe dans des couplets de ce genre :

Air : *Tambourin de Rebel.*

Il sçait régner en tous lieux ;
De l'heureux Vaudeville
    Le sort glorieux
    S'élève aux cieux.
Il peut même chanter les Dieux,
Il sçait régner en tous lieux[4].

Les Talents à la Mode, de Boissy, ramènent à la querelle des Lullistes et des Ramistes : Lucinde veut composer des ballets dans

1. Ms. fr. 9.315, f° 455.
2. *Ib.*, f° 458.
3. *Théâtre* de Boissy, t. V.
4. *Théâtre* de Fagan, t. III, p. 208.

le ton de la musique nouvelle; son amoureux lui-même est un grand mélomane.

« Au concert chez Harmophilette
Notre connaissance s'est faitte.
J'y chantois dans un *Concerto*.
Il me loua beaucoup et nous nous fîmes
Politesse de l'œil d'abord *incognito*,
Ensuite il s'approcha; de plus près nous nous vîmes,
Nous parlâmes à fond musique et nous finîmes
Par chanter ensemble un duo [1]. »

Au contraire, Géronte, père de Lucinde, entend rester fidèle au goût de Lulli; il goûte fort les Vaudevilles de Pécour et s'attache au « bon vieux récitatif », dont la mélodie reste toujours « égale, mais touchante ». Une discussion s'engage sur les danses à la mode : Géronte regrette la disparition des danses unies [2], chassées par les danses hautes qui « gagnent à la Ville et prennent à la Cour »; il permet à ses filles de danser le menuet, mais leur interdit le tambourin. L'opinion est du reste très conservatrice, tant à la Comédie-Italienne qu'à la Foire; on rencontre des allusions semblables dans les *Talents déplacés* de Guyot de Merville. Voici le musicien Harmoniphile qui vient célébrer son génie, dans un couplet où rien ne manque, pas même le calembour obligatoire :

« J'ai composé mon air dans le goût de Lulli,
Mais avec la Nature, il a beaucoup vieilli.
De l'art où rempli d'elle, en trésors tu t'épanches,
Lulli, tu fus le tronc, les autres sont les branches.
Mais dans ce morceau-ci, comme on veut du nouveau,
Je laisse là le tronc et m'en tiens au rameau.
Aussi ma Sarabande est gravement grotesque
Comme mon Tambourin est follement burlesque [3]. »

Les allusions personnelles restent vagues : je ne sais si Boizard de Pontau vise un personnage réel, lorsqu'il met en scène, dans le *Compliment*, un musicien qui a donné au cours de ses voyages des

1. Boissy, t. VI, p. 36.

2. C'est-à dire les danses basses, pavane, sarabande, passacaille etc. Dans les mêmes scènes (p. 30) d'intéressantes discussions sur quelques pièces de Rameau: *Hippolyte, les Indes galantes, les Fêtes d'Hébé.*

3. *Théâtre* de Guyot de Merville, t. II, p. 323.

concerts aux Barbares et aux Iroquois et se flatte de composer « dans le goût de ces nations ». « Remarquez, Monsieur, s'écrie-t-il, la facilité que je procure à un chanteur, quand sa voix ne peut atteindre au ton où j'ay poussé mon air ; il laisse aller l'instrument qui travaille à sa place et se raccroche adroitement à l'endroit qui se trouve à sa portée [1]. »

Panard est plus audacieux ; dans l'*Impromptu des Acteurs*, il montre le comédien italien De Hesse entre deux vins, suivant son habitude [2].

* * *

Après Boizard de Pontau, Monnet, puis Favart furent les derniers directeurs de l'Opéra-Comique ; ce spectacle fut supprimé en 1745 et ne rouvrit ses portes que le 3 février 1752, à la Foire Saint-Germain, sous la direction de Jean Monnet. Il est donc naturel que nous possédions moins de Revues pour ces années-là ; sans doute on en joue aussi à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française, mais leur place traditionnelle est à la Foire. L'année 1748 amène pourtant une pièce fort intéressante de Panard : *Les Tableaux*, où pour la première fois l'auteur consacre une scène à la critique du Salon de peinture. La correspondance de Grimm renferme à ce sujet quelques lignes suggestives : « Cet auteur a occupé pendant longtemps avec succès le théâtre de l'Opéra-Comique. Depuis la suppression de ce spectacle que l'intérêt seul des Comédiens français plutôt que l'intérêt de la raison et des bonnes mœurs a occasionnée, M. Panard s'est réfugié quelquefois chez les Comédiens-Italiens, asile ordinaire des auteurs parodistes ou de ceux dont le génie est borné à un certain genre de comédies sans intrigue et sans intérêt... Cette pièce a eu cependant le bonheur d'être reçue passablement par le public, quoiqu'elle ne soit point soutenue par ce style vif et épigrammatique nécessaire dans ces sortes de pièces pour en ôter l'insipidité naturelle [3]. » Le bon Panard avait eu soin d'évoquer toutes les muses ; la scène IV a pour principal personnage le génie de la musique qui se vante d'avoir composé une grande symphonie descriptive : le point du jour. Sa

1. Ms. fr. 9.338, f° 127.
2. *Théâtre* de Panard, t. I, p. 57.
3. Ed. Tourneux, I, 101.

musique dépeint d'abord une forêt au printemps (l'orchestre de la Comédie-Italienne jouait alors un prélude qui imitait le chant des oiseaux); puis tout se tait dans la nature, tandis qu'on entend au loin le son du cor. Les chasseurs arrivent à grand bruit (orchestre). Vient ensuite une seconde partie : le coucher du soleil, avec cantatille. Enfin la nuit tombe au milieu des bruits divers de la campagne; l'orchestre imite le bêlement des moutons, puis le bourdonnement des cousins :

Ariette.

Vous qui peuplez ces bords charmants,
Volez, petits cousins et faites nous entendre
Le bruit de vos bourdonnements...

Belle symphonie à programme qui pourrait annoncer la *Pastorale* et les *Murmures de la Forêt;* ce n'est malheureusement qu'un simple développement littéraire, dont l'évocation même devait être assez primitive aux Italiens. Le texte ne donne aucune musique et il est bien probable que les effets d'orchestre ne visaient qu'au ridicule. Mais une Revue ne va jamais sans des intentions bien arrêtées dans la pensée de l'auteur : Panard ne pouvait faire allusion à aucune symphonie contemporaine; le genre descriptif n'existait pas; Gossec n'introduira des Pastorales que douze ans plus tard et la Tempête est le seul phénomène de la nature qui ait tenté des musiciens comme Filippo Ruggi ou Holtzbauer. Mais le poète avait certainement en vue les innombrables cantatilles publiées à la même époque jusque dans le supplément du *Mercure de France.* Le charme du printemps, la fraîcheur de l'aurore, l'ardeur de la chasse, les moutons, les oiseaux, les musettes et les bergeries, tous ces thèmes sont amenés fort habilement dans le style galant qui convient à chaque tableau. Si l'ensemble n'est plus très piquant, on est pourtant en droit de trouver le jugement de Grimm bien sévère. Il faut savoir gré à Panard d'avoir abandonné les vieilles histoires d'Opéra pour se consacrer cette fois à la musique vocale et instrumentale. Il ne porte pas à cette dernière une vive sympathie : le joyeux chansonnier goûte surtout les airs à boire qu'au temps de sa jeunesse il entonnait au Caveau avec Piron, Collé, La Motte et Rameau lui-même; c'est à ses yeux le Vaudeville qui mérite la première place

au Parnasse français. Fils du peuple, il fabrique ses refrains « dans son atelier de la rue de la Truanderie ».

Air : *Jeanneton, l'amour lui-même.*

Dans la Grèce et l'Italie
Tout autre poème est né.
Par ma charmante patrie
Celui-ci nous fut donné;
C'est à la France
Que ce pauvre infortuné
Doit sa naissance [1].

Il arrive un moment enfin, où le poète est fatigué de toute espèce de musique et se rejette vers la littérature; la surproduction musicale lui inspire ces vers peu connus qui valent la peine d'être remis en lumière, parce qu'ils représentent sans doute, sous une forme très heureuse, les sentiments de nombreux hommes de goût :

« Ma délicatesse est blessée
De voir une Billevezée
Sous le nom d'Opéra prima,
D'Opéra secunda, terza,
Avec emphase dédiée
A quelqu'Altesse ou Grandezza.
Dans Paris il n'est point de place
Où ne s'affiche avec fureur
De cachets le moindre coureur.
On ne sçait pas encor comme on chiffre une basse
Que rempli d'orgueil et d'audace
On se fait annoncer par un sublime Auteur.
De ces colifichets lyriques
Nous voyons un nombre infini
Dans les encoignures publiques
Se carrer près de Vivaldi.
N'est-il pas beau de voir quelqu'Ariette usée,
Quelque sonate rapiécée
Del Signore Vacarmini,
Se montrer avec plus de faste,
Remplir une place plus vaste,

1. Panard : *le Vaudeville,* pièce non imprimée. Cité par Desboulmiers : *Hist. du Th. Italien*, I, 291.

Paroître sous un titre et plus grand et plus beau
Que les premiers chefs de la rime
Ces Aigles de la double cime
Et Corneille et Racine et Molière et Boileau[1] ? »

Cette pièce de vers n'est pas datée, mais il est fort probable qu'elle a été écrite vers 1755, au moment où les symphonies françaises et étrangères envahissaient par groupe de six le marché parisien. Après 1750, Panard semble abandonner le théâtre pour se consacrer aux petits vers et aux chansons ; nous ne retrouverons plus ce charmant poète dont la muse sut toujours garder, à travers les cabarets et les ruelles, une élégance de race et une finesse de bon aloi.



L'année 1750 amène à la Comédie-Française l'abbé de Voisenon qui fait jouer le *Réveil de Thalie*. On y trouve quelques vers assez plaisants sur les habitués de l'Opéra ; l'auteur décrit par ordre hiérarchique les chanteurs, les danseurs, les musiciens, les poètes et leurs partisans qu'on a coutume de voir toujours aux mêmes places.

« Et j'en sais cinq ou six pour ne pas dire plus
Dont les lettres pourroient avoir pour leur dessus :
C'est à Monsieur un tel, dans le coin, près des Basses. »

Favart enfin fait ses débuts à la Comédie-Italienne avec sa *Soirée des Boulevards*, « ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses ». La musique n'y joue pas un rôle important, mais la Revue est fort intéressante, parce qu'elle met en scène avec beaucoup de verve un des coins les plus piquants de la vie parisienne. Le Journal de Papillon de la Ferté donne de curieux détails sur la façon dont cette pièce fut mise en scène, lors de la reprise de 1762 : « Nous avons passé hier la journée à toutes les répétitions de danses et de décorations pour la *Soirée des Boulevards* qui a été donnée aujourd'hui avec le plus brillant succès. Les décorations représentaient au naturel une partie des boutiques et des cafés des Boulevards ; elles paraissaient éclairées au dedans au moyen de transparents qui

1. Panard, *Œuvres*, t. IV, p. 148.

étaient aux croisées. J'avais cherché à rendre ce spectacle le plus vif possible en y ajoutant toutes sortes d'accessoires, marionnettes, etc... On a été si content que M. le duc d'Aumont a consenti à prêter cette décoration aux comédiens pour pouvoir donner la pièce à Paris comme elle vient de l'être ici, ce qui doit leur attirer du monde. J'ai fait ajouter aux danses une contredanse d'Anglais et d'Anglaises qui, dans les circonstances présentes, a fait grand plaisir à tout le monde[1]. » On voit quel soin l'administration des Menus avait apporté à suivre les indications de Favart : « Le théâtre représente la partie des beaux Boulevards illuminés ; plusieurs tables sont dans le fond et sur les ailes, au pied des arbres. Différentes personnes de tous les États y sont assises ; des Catalans font danser des Marionnettes sur une planche, au son des hautbois et des cornemuses. »

TROISIÈME PÉRIODE

1752-1762

Dans la seconde moitié du siècle, le genre de la Revue subit une décadence incontestable ; il séduit encore des auteurs de talent comme Favart et Collé, mais le nombre des pièces satiriques devient chaque année plus restreint[2]. On en trouve les motifs dans deux phénomènes, l'un extérieur et l'autre intérieur à la Revue elle-même. D'abord la vogue croissante des théâtres de société enlève à la Foire ses auteurs et son public ; après 1760, on jouera encore des Revues, mais on les jouera sur le Théâtre des Petits-Appartements, à l'Isle-Adam, à Villers-Cotterets. Ces spectacles particuliers remplissent alors les fonctions de Théâtre-Libre, réservées à l'Opéra-Comique au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Ensuite la Revue elle-même évolue sous l'influence de Favart et de Collé ; la verve satirique s'épuise et les dernières Revues deviendront les premiers opéras-bouffes ; ce

1. Ed. Boysse, 1887, in-8°, p. 91, 9 nov. 1762. Sur la pièce de Favart, cf. R. Dreyfus, *op. cit.*, pp. 10-30.

Une Revue de Pierre Rousseau jouée aux Italiens le 18 juillet 1748, *l'Année merveilleuse*, contient quelques vers assez spirituels sur la vie parisienne et les plaisirs à la mode (B. N. Yth 970, p. 17).

2. La fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne en 1762 sera la limite extrême de ce travail.

n'est peut-être pas une différence de nature, mais c'est une différence de degré considérable.

Le 3 février 1752, le rétablissement de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Germain fut célébré dans le *Retour Favorable*, de Fleury. L'Opéra-Comique y accusait la Comédie-Italienne d'avoir profité de son absence pour lui dérober ses couplets, ses meilleurs « Ballets » et jusqu'à ses « marmottes ». Les Forains firent bientôt une excellente recrue dans la personne du poète Anseaume, célèbre plus tard par ses livrets d'opéras-comiques. En 1753, Anseaume et Hautemer donnèrent à la Foire Saint-Laurent une Revue d'une fantaisie très brillante : *le Boulevard*. Mais à cette époque la satire n'est plus toujours originale : on se contente souvent de reprendre et de rajeunir les pièces de l'ancienne Foire ; c'est ainsi que la même année Anseaume remet en vaudevilles *Le Monde renversé*, de Le Sage et d'Orneval.

La Revue subit bientôt le contre-coup d'un événement artistique qui révolutionna Paris : la Querelle des Bouffons. On sait que les représentations données à l'Opéra par une troupe italienne, entre 1752 et 1754, avaient rallumé la vieille querelle de la musique française et de la musique italienne, de façon à passionner l'opinion publique[1]. On trouve des allusions directes à ces spectacles dans une intéressante pièce de Boissy : *La Frivolité*, comédie en un acte en vers. La Frivolité est en France la maîtresse du goût dans tous les domaines. Le départ des Bouffons, annoncé par erreur, donne lieu à une scène qui vaut la peine d'être étudiée dans le détail. Un marquis, servant de compère, entre sur ces paroles enthousiastes :

Je viens verser ma joye en votre sein,
Madame, elle est immense et rien ne peut la rendre :
Ils ne partiront pas, ils demeurent enfin,
Nous allons les revoir, nous allons les entendre.

Vient ensuite une scène d'imitations : le marquis parodie l'air de

1. Nous renvoyons sur cette question aux excellents articles publiés par M. L. de la Laurencie dans S. I. M. juin et juillet-août 1912 (tirage à part : *Les Bouffons*, 46 pp.) : les Italiens débutèrent par la *Serva Padrona* le 1er août 1752 et jouèrent pour la dernière fois le 7 mars 1754. Tous les écrits inspirés par cette polémique se trouvent dans un recueil de la Bibl. Nat. : (Réserve) Z Fontanieu 334.

Serpilla du *Joueur* « La charita, la charita ». Voici les premières mesures de l'ariette parodiée [1] :

Andante

Von

SERPILLA A ques ta pel. _ le_ gri _. na

fa _ te la ca _ ri_ta, ca _ ri _ ta, ca _ ri_ta.

La Frivolité s'extasie à son tour : « Comment, nous entendrons encore : Bella mia, se son tuo sposo ! » On reconnaît à ces paroles un air célèbre du *Maître de musique* [2] :

Von

COLLAGGIANI. Bel _ la mi _ a, se__ son tuo

spo _ so, se__ son tuo spo _ so.

Le Marquis :

Demain, ma souveraine,
Ils reparaîtront sur la scène.

1. Ariettes du *Joueur*, Vm4 525, p. 21.
2. Vm4 526, p. 16.

La Frivolité.

J'irai donc avec eux y triompher demain,
Ma joye au moins à la vôtre est égale...
La mandoline, la timbale...

Le marquis (contrefaisant les bouffons).

Et le violon, zin, zin, zin...

La Frivolité.

Pa, ta, pon et trin, trin...
Ce prompt retour que je n'osois attendre
Est une victoire pour nous.
Puis-je la célébrer par des transports trop fous ?

Le marquis (contrefaisant le rire de Manelli dans le *Joueur*) :

Ah ! Ah ! bouffonnons, rions tous.
Moi, pour modèle je veux prendre,
Dans ses plaisants éclats l'agréable Joueur.

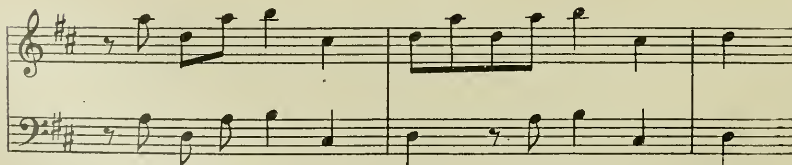
La Frivolité.

Moi, Serpilla, dans son soûris moqueur...

Le marquis (parodiant l'air Vô dir lo basso basso, du *Maître de musique*).

Ecoutez tout bas, tout bas,
Je suis fou de ses appas
Et pour faire un grand fracas
Nous irons tous à l'Opéra
Ma main là cla-claquera.





On reconnaît dans cette parodie les airs les plus célèbres des opéras-bouffons joués en France ; Boissy attire l'attention sur les onomatopées si fréquentes dans leurs livrets et constate que « la fureur des accords d'Italie » a complètement détrôné l'anglomanie et l'admiration de « Sakespir ». Tout paraît travesti ; on n'entend plus que lazzis et chansons ; on se croit forcé de charger non seulement le jeu des acteurs, mais encore la musique, et Paris n'est plus qu'un opéra-comique où la finesse et le goût se trouvent sacrifiés à la bouffonnerie et à la caricature. Les anciens dieux sont brûlés et « le petit Lulli ne va pas aux genoux du grand, du divin Pergolèse ». Pourtant l'auteur admire sans réserves le rôle expressif de l'orchestre dans les spectacles incriminés et apprécie avec raison le mouvement, la vie répandus dans les symphonies des opéras-bouffons : « L'orchestre suffit pour exprimer le chant de l'opéra italien : un accompagnement, un coup d'archet dit plus que deux cents mots frivoles. Par ce moyen les opéras de l'avenir pourront se passer de paroles... » Voilà des réflexions subtiles et singulièrement prophétiques qui font honneur à Boissy. La pièce se termine par un trio dont la musique n'est pas notée.

Le Marquis.

Nous y parodions chacun un instrument.

La Frivolité.

Pour assurer la réussite,
Il faut l'accompagner d'un ballet allemand.

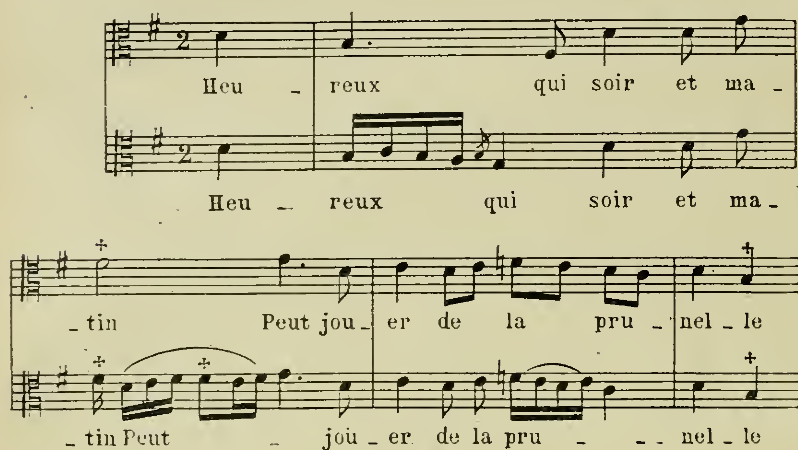
Arlequin.

En attendant, Madame, un danseur moscovite.

Suit un divertissement allemand, dont les paroles sont de Favart : « Des Allemands et des Allemandes paroissent en différentes attitudes, les hommes tenant des pots de bierre et les femmes des Wuiderkome. » La pièce se termine par une contredanse générale dans le goût allemand. On voit que l'auteur s'attaque aux nouveautés à la mode et que désormais les saisons étrangères trouveront leur place marquée dans toute Revue qui se respecte. Admirons Boissy d'avoir encore aujourd'hui quelques titres à l'actualité, puisqu'il a su prévoir jusqu'aux Ballets russes.

Il est difficile de reconstituer toutes les pièces provoquées par la

Querelle des Bouffons. Le 2 avril 1753, Anseaume, dans le *Monde Renversé*, nous montre un Bouffon déguisé sous le nom de Philosophe qui fait bâiller ses auditeurs en chantant dans le goût français, mais les amuse fort par des doubles dans le goût italien[1]. Voici un exemple de ces deux styles, comme on en trouve fréquemment au théâtre de la Foire :



Le *Mercure de France* signale à la date du 22 décembre 1753 la première de la *Revue des Théâtres* de Chevrier à la Comédie-Italienne[2]. Cette pièce fut jouée sans grand succès; les scènes en sont fort traînantes et c'est en vain qu'on y cherche l'esprit mordant et la verve un peu grossière que Chevrier avait déployés abondamment dans ses pamphlets. On y trouve pourtant des allusions directes qui en font un document fort estimable. La Critique veut s'efforcer de ramener le bon goût en France; après avoir pris conseil de la Mode, elle dit quelques vérités à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne. L'Opéra se présente ensuite, chantant une ariette.

Amarillis va paraître en ces lieux :
Que ce bonheur m'enchante.

1. Anseaume, *Théâtre*, t. 1, pp. 14 et suiv. — Notons en tête du volume une très intéressante préface sur les œuvres théâtrales d'Anseaume.

2. Cette pièce, fort rare, a été publiée à Londres en 1754, in-16. Elle m'a été obligeamment communiquée par M. Auguste Rondel, le savant collectionneur de Marseille.

Il s'empresse d'introduire un corps de ballet, dont la présence est toujours opportune pour tirer un auteur d'embarras. La Critique s'inquiète du sort des jeunes Poètes :

L'Opéra.

Pour fixer au Fauxbourg l'attention publique
Je vais les renvoyer à l'Opéra-Comique.

La Critique.

Avez-vous oublié le succès des *Troqueurs?*

L'Opéra.

Ah, Ciel ! ce nom fatal augmente mes fureurs !
Qui le croiroit ? Paris égarant son suffrage
Désertoit pour les voir le *Devin du Village* [1].

Apparaît ensuite Mlle Ballarini qui chante « un air de l'Ully » puis une ariette italienne ; mais l'Opéra revendique les droits de la musique française :

Oh, quoi qu'en puisse dire un moderne critique,
Je veux que nous ayons aussi notre musique.

C'est là une riposte directe à la fameuse boutade de J.-J. Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française :* « D'où j'en conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » La *Revue des Théâtres* n'a pas de dénouement ; la Critique semble avoir perdu de vue l'objet de ses recherches et par un artifice analogue à ceux qu'il raillait quelque pages plus haut, Chevrier termine brusquement par un « Ballet-Pantomime qui n'est autre que l'action d'Acis et Galathée embellie ».

Une *Epître aux Bouffonnistes,* dont l'auteur est resté anonyme, semble bien faire allusion à un spectacle grotesque de la Foire :

L'Italien perdra le sceptre avec la gloire :
Dans sa disgrâce encor il lui reste la Foire,
Théâtre que la Farce a toujours réclamé,
Par le *Concert des Chats* aujourd'hui renommé,
On rit de leurs accords, on rit de leurs grimaces ;
Des Bouffons d'Italie ils rappellent les grâces.

1. La première des *Troqueurs,* de Vadé et Dauvergne, eut lieu le 30 juillet 1753 à l'Opéra-Comique ; le *Devin* datait du 18 octobre 1752.

La troupe en est complette, elle a son Manelli
Et parmi leurs castrats on voit leurs Tonelli,
Grommelant les plaisirs ou miaulant les peines,
Du divin Pergolèse exécuter les scènes.
Bouffonnistes, craignez que ces nouveaux Acteurs
N'enlèvent aux Bouffons tous vos admirateurs[1].

Dans les premiers mois de 1754 paraissent deux pièces satiriques : les *Adieux du Goût* et le *Retour du Goût*, où les allusions sont transparentes et assez audacieuses. La lettre de Rousseau sur la musique française avait encore envenimé le débat en produisant, suivant l'expression de l'auteur, « un effet incroyable digne de la plume de Tacite ». Les *Adieux du Goût*, de Patu et Portelance furent représentés à la Comédie-Française le 13 février 1754[2] ; l'argument en était assez simple : « Le Goût, en faisant la revue de ses États, arrive à Paris, rencontre Momus qui sous la figure d'un petit-maître le raille sur sa forme antique. Les Sciences et les Arts se présentent tour à tour devant eux et il font, chacun à sa manière, la critique des ouvrages des Auteurs et des Artistes, où plutôt du mauvais goût qu'on prétend s'être répandu sur tout ce qui se fait actuellement. Le goût s'enfuit et proteste qu'il ne peut demeurer dans un Pays où il est si mal traité[3]. » Jusque-là, rien que d'assez honnête, et Grimm pouvait convenir « que la pièce était jouée avec une espèce de succès, toute mauvaise qu'elle est[4] ». Le divertissement était plus piquant, parce qu'il mettait en scène le fermier général La Pouplinière, protecteur de Jean-Jacques et des Bouffons ; le fait est assez rare au XVIIIe siècle, pour mériter une attention spéciale. La Pouplinière d'ailleurs, par ses talents et ses excès, fut toujours chansonné et parodié autant qu'homme de France.

Le divertissement était ainsi réglé : les Jeux, les Beaux-Arts et les Plaisirs viennent par quadrilles présenter leurs hommages à Plutus, dieu des richesses ; ils se réunissent pour former une marche dansante. Puis Euterpe s'avance, pour chanter une ariette à la gloire

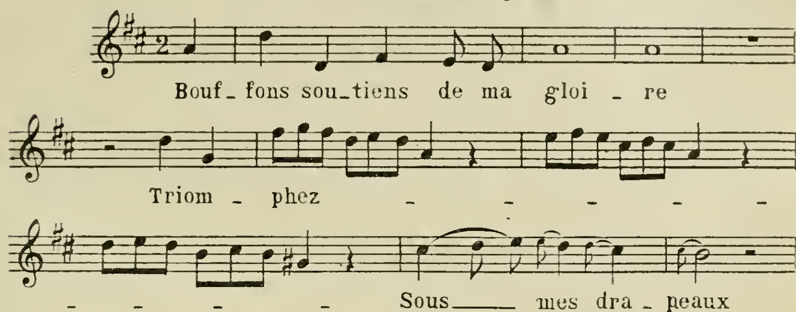
1. 12 février 1753. — Z Fontanieu 334, pp. 481-488. — La Bibl. de l'Arsenal possède une estampe satirique de 1749 représentant : la musique baroque introduite en France par les Chats Italiens (Reproduite dans la *Gaz. des B. A.*, octobre 1910, p. 285).

2. Edition à Paris, chez Duchesne, 1754, in-12 (8° Yth 194).

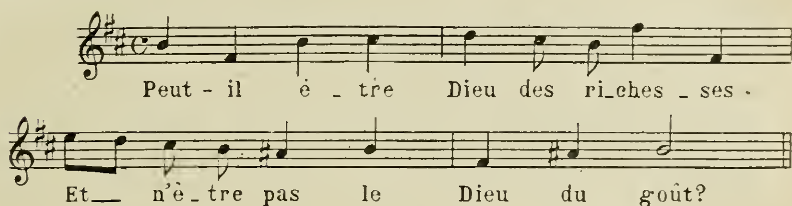
3. *Dict. dramat.*, I, 25 (Ed. de 1776, in-8°).

4. Ed. Tourneux, II, 328.

de Plutus — La Pouplinière, escortée de Calisson, bouffon italien, lequel représentait, paraît-il, Jean-Jacques Rousseau. Voici les premières mesures de cette ariette, dont la musique était due à Charles Sodi, compositeur fort apprécié à la Comédie-Italienne ; elle était accompagnée par les sons éclatants des trompettes :



Les Bouffons célébraient ensuite les largesses de leur protecteur et concluaient en ces mots :



C'est cette scène qui fit naturellement le succès des *Adieux du Goût*. Un recueil de nouvelles à la main nous apprend que l'acteur qui jouait le rôle de Plutus prenait « le ton de voix et l'abord rogue de M. de La Pouplinière, fermier général[1]. »

Le président de Brosses écrivait à sa famille : « On joue aux Français une petite pièce à tiroirs où nous sommes bernés et satyrisés de la belle manière. Ils ont le meilleur secret pour rendre la musique italienne détestable, c'est de la faire chanter par M[lle] Gauthier. Cette pièce est tout à fait cynique : la police dormoit sans doute. La Popelinière, Marmontel, Jean-Jacques et tant d'autres y sont cruellement déchirés et presque nommés par leurs noms. Au

1. Nouvelles littéraires de la Bibl. de Munich, citées par M. J.-G. Prodhomme dans les Sammelbände der I. M. G., 1905, p. 572.

reste elle ne vaut pas grand'chose : MM. Patu et Portelance resteront de pitoyables auteurs et la musique italienne sera toujours exquise. Il est vrai que ce Jean-Jacques, avec sa brochure frénétique, nous a fait grand tort, en révoltant toute la nation par l'impertinence dont il a défendu la bonne cause[1]. »

Quelques jours plus tard, Chevrier riposta au Théâtre-Italien par son *Retour du Goût* dont les scènes sont assez plates[2]. Un bouffon vient se plaindre au dieu du Goût que depuis un an chacun le parodie et qu'on accable d'outrages la musique italienne. Il veut la justifier de ces injustes critiques et chante un « morceau brillant » que le texte ne donne pas, mais dont il est facile d'imaginer les doubles et les broderies.

Le Bouffon.

Souffrirez-vous encor qu'on fronde nos accens ?

Le Goût.

Que je les aimerois au sein de l'Italie !

Le Bouffon.

En louant ainsi nos talens
Votre bonté nous congédie :
Accablés de satire et pleins de Partisans,
Nous allons en chantant revoir notre Patrie

Le Goût.

Le départ des Bouffons annonce mon retour[3].

* * *

Entre 1753 et 1758, la production des Revues paraît se ralentir un peu; mais en 1758, l'Opéra-Comique passe entre les mains d'une association d'habiles directeurs comme Favart, Corby, De Hesse, Coste de Champeron; la Foire va connaître de nouveau quelques années brillantes. En 1759, Favart donne à la Foire Saint-Germain sa *Parodie au Parnasse*, qui contient des scènes assez alertes : la Parodie vient au Parnasse pour chercher matière à s'exercer ; elle a quitté le Théâtre-Italien où elle s'ennuyait fort, ne trouvant plus que

1. Ch. Foisset, *le Président de Brosses*. 1842, in-8°, p. 543.
2. Paris, Duchesne, 1754, in-12 (Y^f 7604).
3. Scène VI, p. 36.

sucre et miel à se mettre sous la dent ; Apollon fait défiler devant elle « tous les êtres différents qui ont paru depuis quelque temps sur les Théâtres de Paris ». C'est là un thème de Revue tout à fait classique. Dès le début, Favart nous montre qu'il est fort connaisseur en musique : il met en scène le compositeur Cliquette, lequel « a dans la tête deux bons contrepoids... De ce côté c'est de la musique française, un peu lourde à la vérité ; de l'autre, de la musique italienne, fort légère, mais bien chargée de notes ; cela fait l'équilibre ». On rapprochera cette phrase de l'excellent jugement porté par d'Alembert : la musique italienne pèche par ce qu'elle a en trop et la musique française par ce qu'elle a en moins. M. Cliquette use du genre italien avec une grande discrétion : ce style fait son effet, lorsqu'il est mêlé artistement au style français et sans que cela paraisse, mais dans les Ariettes et les Ballets seulement. Après M. Cliquette, Favart introduit le pleureur du Parnasse, chargé de faire l'oraison funèbre des pièces défuntes : *la Reine Astarbé, l'Epreuve imprudente, la Méprise, la Coquette trompée*. Il en profite pour donner quelques imitations de Sophie Arnould, de Mlle Chevalier et de Mme Favart elle-même dans leurs principaux rôles.

Dans le *Retour de l'Opéra-Comique*, joué à l'inauguration de la Foire Saint-Germain de 1759, on assiste à une grande dispute entre M. Trantran, poète et M. de l'Ariette, musicien, qui revendiquent chacun la place d'honneur au théâtre. M. de l'Ariette demande à son compère « trois vers pour faire une Ariette qui doit remplir toute une scène, une Ariette charmante à grande symphonie, avec des cors de chasse ». Retenons ce terme de « grande symphonie » : C'est la première fois qu'il apparaît à l'Opéra-Comique, depuis que la véritable symphonie a fait ses débuts au Concert Spirituel. Favart est au courant des progrès de la musique instrumentale et il ne manque point de signaler l'importance des cors de chasse dont l'emploi se généralise depuis 1750.

Favart revient sur le même sujet dans son *Départ de l'Opéra-Comique*, compliment en un acte écrit pour la clôture de la Foire Saint-Laurent. Les personnages en sont les acteurs même de l'Opéra-Comique : Crispin, Clairval, Mlle Neissel, Mlle Deschamps. Il s'agit de savoir qui l'emporte, de la poésie, de la musique ou de la danse ; chacun a fait valoir ses arguments, lorsque du fond de l'orchestre un symphoniste s'écrie tout à coup :

Je m'y oppose aussi; je m'y oppose; il y a deux heures que je vous entends disputer : vous parlez des Auteurs, vous parlez des Acteurs, des Ariettes, des Paroles et de la Danse et vous ne dites pas un mot de l'Orquestre ! Sans nous autres Symphonistes, que feroient le Chant et la Danse? N'avons-nous pas fait tous nos efforts pour plaire autant que vous? Je conclus donc qu'il faut que le compliment soit en faveur de l'Orquestre [1].

Cette revendication est significative; il n'y aura plus désormais les chanteurs et les danseurs seulement; il y aura cet « orquestre » longtemps méprisé, qui saura bientôt exprimer les mouvements infinis de la pensée et de la vie. Les personnages de Favart le comprennent déjà; tout le monde se met d'accord pour le divertissement, accompagné par les Violons, les Basses, les Hautbois et les Bassons.

La Ressource des Théâtres, de Favart, nous montre un personnage allégorique, *l'Industrie*, à la recherche de pièces nouvelles pour l'Opéra-Comique. Dans un grand bruit de grelots et de tambours apparaît la Folie, reine du monde, qui apporte d'Italie du renfort pour tous les théâtres. Elle s'adresse en ces termes à l'Opéra : « Seigneur Narcotique, je vous garde pour la bonne bouche. Voici du nanan, du nanan; faites-moi la révérence, plus bas, plus bas : cela en mérite bien la peine; c'est un opéra bouffon que je vous apporte de Venise. » La Folie termine en faisant danser à tout le monde la contredanse des *Portraits à la mode*.

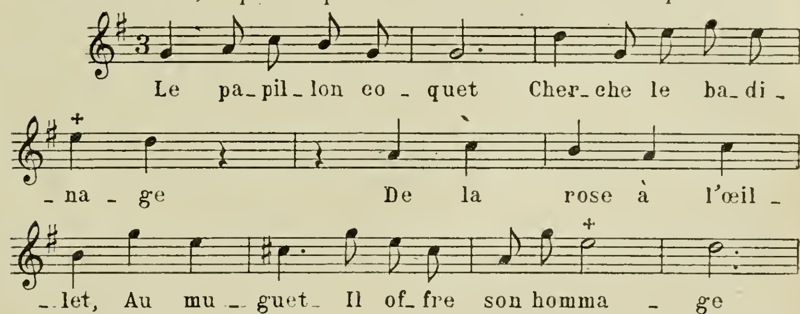
Favart avait fait jouer en 1750 sa *Soirée des Boulevards;* il donne, le 10 mai 1760, un *Supplément à la Soirée des Boulevards* où paraissent deux musiciens de fortune. Le chaudronnier Racle, escorté de deux ménétriers de la Courtille, vient composer de la musique, «puisque tout le monde s'en mêle à présent». «Je vais faire un bruit de tous les Diables et je veux que mes Symphonies et mes Chœurs retentissent depuis le Palais-Royal jusqu'à la Samaritaine. » Il prend pour guide le *Jeu des dez harmoniques, où l'art de faire sur-le-champ toutes sortes de Symphonies et d'Opéras par la combinaison des dez,* ce qui n'est point un titre pris au hasard, puisqu'on avait connu quelques années auparavant un certain *Toton harmonique* dont la destination était à peu près la même. Le chaudronnier trouve un collaborateur dans son compère Guilloche, qui est poète grâce à

1. *Théâtre*, t. VIII. — Scène VI, p. 15.

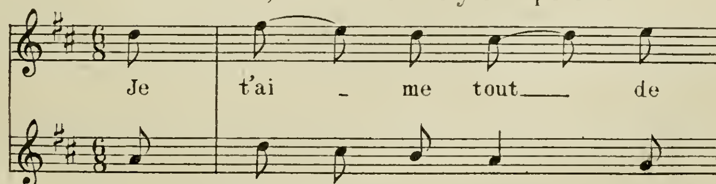
son *Manuel Portatif à l'usage des Poëtes modernes où par le moyen de l'Alphabétomanie, on peut faire sur-le-champ des Poèmes, des Tragédies, des Opéras*... Ils décident de travailler en commun pour l'Académie Royale de Musique.

Guilloche. — Volontiers; dans le goût de Quinault ?
Racle. — De Quinault ! Fi donc ! ça tient de cette vieille nature aussi ancienne que le monde. Oh, on s'éloigne aujourd'hui de ça tant qu'on peut; fais-moi des mots pour de la musique italienne ; j'aime mieux la musique italienne, moi ; ça fait plus de bruit, ça me convient.

Racle ne veut ni Orage, ni Tempête, ni Embrasement, ni Tremblement de Terre ; il s'obstine à commencer par un Papillon ; pour accompagner cette ariette, il lui faut « un premier et un second violon, un alto, des clarinettes, basses, contrebasses et flûteau, sans compter les cors de chasse[1] ». Un orchestre symphonique tout à fait complet, comme on voit, et qui nous indique les ressources dont la Comédie-Italienne devait disposer en 1759. Notons l'indication donnée pour la clarinette qui, après les concerts de La Pouplinière, devient peu à peu d'un emploi courant. Le texte n'indique pas le compositeur de l'Ariette du Papillon ; il se pourrait que ce fût Favart lui-même, lequel se plaisait à mettre la main à la pâte :



Les symphonistes accompagnent ensuite un amusant duo entre un amant et sa maîtresse, écrit dans un style d'opérette :



1. *Théâtre* de Favart, t. IV, p. 17.



La pièce la plus intéressante de cette période est certainement *Les procès des Ariettes et des Vaudevilles*, de Favart[1] (1760). C'est l'ancienne Revue de Le Sage et d'Orneval, les *Couplets en Procès* (1730), remise au goût du jour. En 1730, il n'était question que de musique française ; la lutte était circonscrite entre les Airs Anciens ou vieux Vaudevilles du Pont-Neuf, aux titres si pittoresques dans leur lointaine origine — et les Airs Nouveaux, Menuet, Contredanse, Tambourin, Rigaudon. En 1760, les *Airs Nouveaux* ont disparu ou plutôt ont tellement conquis droit de cité qu'ils font partie intégrante des symphonies, des ballets et divertissements ; on entend presque autant de Menuets au Concert Spirituel qu'à l'Opéra ; la Contredanse, d'abord populaire, s'est introduite dans toutes les classes de la société et a remplacé les danses anciennes. Les nouveaux ennemis des Vaudevilles sont les Ariettes à l'italienne dont le procès va être plaidé de la façon la plus plaisante. L'action de la Revue reste la même : *Flon-Flon,* vieux grivois et la *Commère Voire* viennent consulter Me Grossel au nom de leurs camarades qui les rejoignent bientôt : quelques Vaudevilles étaient déjà nommés en 1730 : ce sont *Pierre Bagnolet, le Mitron de Gonesse, Marotte Mignonne.* En revanche d'autres ont disparu : *la Belle Diguedon, le Traquenard, Grisélidis*, et Favart introduit de nouveaux personnages : *Marguerite, la Verdrillon, le cousin l'Allure, la Bonne Aventure, Hélène, le Mirliton, le Corbillon, Ramponneau.* Ces différences de texte sont fort curieuses à noter, parce qu'elles

1. B. N. Recueil d'opéras-comiques, t. XXXI, Yf. 3821,

nous indiquent certainement quels étaient les airs à la mode lors des deux représentations ; Le Sage et Favart n'ont pu manquer de choisir les Vaudevilles les plus représentatifs aux yeux du public. Le compère et la commère présentent leurs partisans ainsi qu'il convient ; puis arrive Me Gouffin, précédant la foule des ariettes, décrite en ces termes par la commère :

Air : *Et allons donc jouez violons.*

C'est la troupe des ariettes
Allant par sauts et par courbettes,
Chantant sans cesse A, a, O, o ;
C'est l'éternelle
Ritournelle
Qui vient toujours sans qu'on l'appelle ;
C'est le Duo,
C'est le Trio,
Le Quatuor et le Quinto
Avec les Piano, les Presto
Echappés de Cent Concerto,
En un mot toute la séquelle
De cette musique nouvelle
Qu'en France la mode introduit
Pour ne produire que du bruit.

Chaque ariette est ensuite présentée au spectateur avec ses attributions : la première doit exprimer la tempête, les naufrages ; la seconde peint l'ivresse des amants, la troisième, vive et légère, plaît aux jeunes muguets ; voici Madame *Vacarme* qui court en folle, funeste pour l'Acteur et souvent pour le Spectateur.

« Celle qui se promène avec une queüe traînante et les mains dans les poches, parce qu'elle ne sçait qu'en faire... c'est la *Ritournelle*... Et celui-ci qui porte un chapeau fait en arcade, c'est le *Point d'Orgue.*

Cet autre qui se tient là tout seul, c'est le *Monosyllabe, Ah, Ah,* ou bien *Quoi, Hein?* C'est lui qui vient au secours du musicien, quand il est embarrassé.

Ces deux autres qui se tournent le dos, c'est le *Duo Contradictoire et oui, et non, et si, et mais, non, non, non, non, non, non, si, si, si, si, si, si, si.* »

Là se termine la partie originale due à Favart ; le second acte, celui du Jugement, est le même que dans Le Sage ; Me Gouffin fait valoir que les couplets de l'Opéra-Comique étaient en pleine décadence, lorsque les Ariettes vinrent à leur secours et remirent le spectacle sur pied. Elles ont droit à la possession pleine et entière

du Théâtre ; Me Grossel s'efforce de dégager le rôle expressif et touchant des vieux Vaudevilles. Le président les condamne à vivre désormais en bonne intelligence.

* * *

En juin 1769, Collé écrivait dans son Journal : « Je vois que depuis un an on se jette avec avidité sur les pièces de mon *Théâtre de Société* et qu'on les joue partout cet hiver ; les comédiens eux-mêmes les ont jouées entre eux pour s'amuser. » Collé fait surtout allusion à ses Parades dont la vogue fut immense au XVIIIe siècle et où l'on ne trouve aucun renseignement pour cette étude. Mais il écrivit aussi quelques Revues qui participèrent au même succès et dont les idées offrent assez d'analogie avec celles de Favart. En 1761, Collé fait jouer *Madame Prologue,* probablement sur un théâtre particulier. M. Coriphée est chargé de préparer une fête pour les princes qui reviennent de l'armée ; il désire un prologue qui ressemble à ceux de Quinault ; Madame Prologue lui recommande l'abbé Madrigal qui vient donner un échantillon de son savoir-faire :

J'ai des fê_tes, Très hon_nê_tes, Tou_tes
prê_tes, J'ai de beaux Ber_gers, Des Ber_
_gè_res Dans des ver_gers, Plus lé_gè res Que les vents lé_
_gers, Par la dan_se Je com_men_ce Et j'a_
_gen_ce Des cou_plets dé_li_ci_eux ___ Où j'ar_
_ran_ge La lou_an_ge Tout au mieux

« Tout cela précédé ou suivi d'ariettes à grande symphonie, d'airs de harpe, accompagnés de petits cors et couronné par une illumination superbe et un magnifique feu d'artifice[1]. » Mais l'abbé Madrigal se fâche, lorsqu'on lui demande de déployer son imagination dans quelque nouveauté : il ne connaît que les Bergers et les Bergères. A ce moment une voix joyeuse se fait entendre à la cantonade :

« C'est Monsieur Vaudeville ! Il vient comme cela de tems en tems, se fournir à notre magasin de petits airs qu'il parodie ensuite contre nous. Il pourroit nous aider, quoi qu'il soit bien passé de mode.

La joie est mon u - ni que af -
- faire Pourquoi ne se - rais - je pas gai? Je
vis a - vec les gai gai gai A - vec les vo - gue la
ga - le - re Quand je com - po - se, moi, Je
crois, je crois que tous les lan - lè - res que tous les lan -
- la sont — à moi Que tous les Flonflons sont à moi

Ma foi, s'écrie Vaudeville, j'ai quitté les soupers; ils m'ennuyaient. M. Madrigal et les Ariettes, ses complices y tiennent le haut bout. Quand on les en chassera, je me remettrai à souper ailleurs qu'en petites maisons, comme je fais actuellement. Mais dites-moi, est-ce qu'on ne commence pas à se dégoûter du doucereux Madrigal, de ce petit Eunuque-là ?

1. *Théâtre de Société*, t. I, p. 344.

Sçait-on qu'à lui
L'on doit tout l'ennui
D'aujourd'hui ?
Sa tendre tiédeur,
Sa froideur,
Sa pudeur,
Sa fadeur,
Sont l'origine des vapeurs[1]. »

Vaudeville fournit sa collaboration pour le scènario du proverbe qui suit : ce que Dieu garde est bien gardé.

Collé revient à plusieurs reprises sur le même sujet ; chansonnier joyeux et grivois, il est dans la tradition des Panard et des Piron ; il s'élèvera toujours contre la fadeur des Ariettes à la mode. En 1766 il donne, avec la collaboration de Monsigny, *le Bouquet de Thalie*, prologue de *la Partie de chasse de Henri IV* et y introduit l'Ariette « dont l'habillement est en papier bleu avec des galons de musique et une garniture de robe toute de musique, la coeffure en papier de musique. » L'Ariette se vante de réaliser d'étonnants effets de musique imitative : « l'eau qui bout, le bruit du grand jet d'eau de Saint-Cloud, le pas tardif d'une mazette, le son aigu d'un verrou, le tendre chant de la fauvette :

Je suis la fo _ lâ _ tre A _ ri _
_ ette J'ai du gé _ nie et du
goût, Je le ré _ pè _ te, Je le ré _ pè _ te, J'ai du gé _
_ nie et du goût Et ma mu _ si _ que peint
tout Et ma mu _ si _ que peint tout

1. *Théâtre de Société*, t. I, p. 350.

Avec Collé, la Revue se transforme en opéra-comique, peut-être sous l'influence d'un habile musicien comme Monsigny. Leur *Isle Sonnante*, représentée en 1767 sur le théâtre du duc d'Orléans à Villers-Cotterets[1], est une pièce à intentions satiriques, en même temps qu'un véritable opéra-bouffe. Une préface de Collé nous renseigne sur ses intentions : « Dans ce sujet qui est totalement de mon invention (et il n'y a pas là de quoi se vanter), j'avais eu le dessein de faire une critique douce et badine du genre des *Comédies à Ariettes* que je prends la liberté de trouver d'aussi mauvais goût tout au moins que l'ancien genre des *Pièces en Vaudevilles* et qui à la fin tombera comme ce dernier. » Collé constate que la pièce n'a pas réussi et qu'on a du la trouver inintelligible : « En effet l'oubli presque total où sont tombés les refrains des vieux Vaudevilles doit avoir jeté une merveilleuse obscurité sur quelques Ariettes qui étaient fondées sur cette plaisanterie. » La pièce n'offre du reste qu'un médiocre intérêt : Vivatché est le sultan d'une île où tout se passe en musique ; « il a eu une guerre civile qui a duré quarante ans pour le *fa* ♯ et le *mi* ♭ » ; amoureux de Célénie, il lui fait une déclaration en musique, avec accompagnement de fanfares, et le reste à l'avenant. Pas d'intrigue en somme et un style fort traînant ; l'auteur lui-même convient que le sujet ne comportait qu'un acte au lieu de trois.

Après 1768, la musique française subit de plus en plus les influences étrangères ; tous les styles viendront par exemple se fondre dans les Concertos pour violon. Une pièce en vers de l'abbé de Voisenon, écrite sans doute à cette époque, l'*Hôtel garni*, s'efforce de concilier le goût français et le goût italien, sans oublier la symphonie et le lied allemands. L'action est assez vague : il s'agit d'un hôtel où l'on donne régulièrement des concerts et où trois jeunes personnes jouent de la harpe, ce qui pour les clients semble un événement prodigieux. L'abbé de Voisenon se montre amateur fort éclectique : il célèbre le Concert Spirituel, mais lui reproche de n'être pas assez accessible aux Nouveautés.

C'est cependant une ressource unique
Pour donner des morceaux qu'on n'entendra jamais.

1. Reprise à la Comédie-Italienne le 4 janvier 1768. — Pour les détails relatifs à cette pièce, cf. A. Pougin : *Monsigny et son temps*, 1908, pp. 118-128.

Ce sont des lambeaux que l'on tire
Des opéras morts de consomption.
Ce prodige vaut bien la peine qu'on l'admire,
C'est une résurrection [1].

La musique française est représentée par un récitatif d'opéra, un chœur et une chanson sur la Courtille, la musique italienne par une ariette, la musique allemande par un lied dont les paroles sont, paraît-il, de Gessner et la musique de Gluck. Voisenon conclut par ce quatrain qui est tout un programme à lui seul :

De toute espèce de musique
Notre concert doit se former,
Afin qu'on puisse le nommer
Le Concert Encyclopédique [1].

Nous ne poursuivrons pas le dépouillement des Revues au delà de cette date. A vrai dire ces pièces de Collé et de Voisenon appartiennent déjà à une autre époque ; après la décadence de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent, il y aurait peut-être quelques renseignements à tirer des opéras-comiques joués sur le boulevard du Temple, à l'Ambigu-Comique ou aux Variétés-Amusantes. C'est une étude que nous espérons poursuivre. De même les opéras de Gluck provoquèrent une abondante éclosion de parodies et de pièces satiriques dont l'examen serait fort suggestif.

*
* *

Quelques lignes rapides de conclusion essayeront de dégager la valeur de la critique musicale renfermée dans cette centaine de Revues. Les jugements en sont toujours assez vagues, moins attachés aux hommes qu'aux faits et aux faits qu'aux idées. Ce qui apparaît au premier chef, c'est l'importance extrême que possède l'Opéra dès 1690 ; l'étude de ses spectacles remplit des scènes entières et les deux reproches qu'on lui fait sans cesse sont les suivants : d'une part l'Opéra ne réussit pas à donner des nouveautés et ses premières n'apportent que des déceptions ; d'autre part toutes ses pièces sont le domaine de l'artificiel et le règne de la convention :

1. *Œuvres* de Voisenon, t. II, p. 624.
2. *Œuvres* de Voisenon, II, 634.

déjà Dancourt raillait ses machines et son bruyant appareil ; de bons esprits comme Panard et Piron attaquent spirituellement ces apparitions, ces reconnaissances, ces récitatifs monotones, procédés classiques de l'opéra avan Rameau. — Après *Hippolyte et Aricie* l'opinion publique, telle qu'elle apparaît à la Foire, se montre assez lente à accepter les opéras nouveaux ; on conçoit que la Revue donne quelque avantage aux Lullistes ; conservatrice par tradition, elle ne peut guère exprimer d'opinions d'avant-garde, sans risquer de déplaire au public ; au point de vue des idées, une Revue semble d'avance condamnée à une certaine médiocrité, puisqu'elle doit ménager à ses spectateurs le secret plaisir de rencontrer des sentiments qui s'accordent avec les leurs. Quels sont ces sentiments ? ceux de bons bourgeois parisiens. La Revue au XVIII[e] siècle — comme dans tous les siècles — défendra toujours la vieille tradition française, voire gauloise, qu'il s'agisse de littérature ou de musique ; ce sont là les préoccupations qui s'affirment dans sa période la plus brillante, entre 1730 et 1760. Au fond la Revue est toujours favorable à la musique populaire ; elle rappelle avec attendrissement les vieux airs du Pont-Neuf qu'elle défend à plusieurs reprises contre l'invasion des ariettes italiennes [1]. Rien de plus significatif que le sort de la pièce de Le Sage : *Les Couplets en procès*, reprise sous le nom du *Procès des Ariettes et des Vaudevilles*. Nous avons vu comment Favart est obligé de modifier au goût du jour ses ariettes et ses fredons ; mais le fond même de l'argumentation reste identique : les Pont-Neuf « sont chargés de l'essentiel, je veux dire du soin important d'exprimer les passions ». Au contraire les ariettes italiennes ne déguisent aucune âme sous leurs fioritures compliquées. Le ton devient plus âpre au moment de la Querelle des Bouffons, parce qu'il s'agit de lutter contre l'invasion du cosmopolitisme ; je n'ai pas rencontré une seule scène de Revue qui soit favorable aux Italiens ; toutes déplorent l'engouement ridicule que montre le public. Les Revuistes étaient-ils dans le vrai ? n'auraient-ils pas mieux fait d'accorder quelque attention à la musique si riche de l'opéra-bouffe ? c'est là une autre question. A y regarder de près, ils auraient justement découvert dans les charmantes pages de Per-

1. Ainsi se trouve confirmé une fois de plus ce fait que la tendance populaire en France va toujours droit aux chansons, aux couplets, aux flons-flons, c'est-dire à un genre de musique le plus souvent inférieur.

golèse cet art « d'exprimer les passions », ces nuances sentimentales qui, en 1753, avaient à peu près disparu de la musique française et qui n'y reparurent que quelques années plus tard, avec les émules des Italiens, comme Grétry et Monsigny. Encore une fois la critique reste assez extérieure : c'est que la Revue au XVIIIe siècle, comme au XXe du reste, se nourrit beaucoup de lieux communs et que de nombreuses scènes y présentent justement ce caractère artificiel, tant décrié dans l'opéra ; il est entendu que les musiciens italiens sont tous des faiseurs d'embarras, que l'opéra est une machine encombrante et que les musiciens fêtent tous la dive bouteille. Piron ou Panard eux-mêmes ne sortiront point de là ; les questions littéraires ou mondaines ramènent des idées analogues et nous sommes trop habitués dans nos Revues à entendre les mêmes noms, à sourire aux mêmes calembours, pour concevoir quelque étonnement de trouver des pratiques semblables en usage aux théâtres de la Foire. Quant aux formules admiratives des Revuistes, elles semblent réservées à un seul dieu : le Vaudeville. Gardons-nous ici de prendre ce mot au pied de la lettre et d'en limiter le sens aux seuls airs du Pont-Neuf. Sans doute le Vaudeville désigne les timbres qui soutiennent les couplets de Favart ; mais c'est aussi l'air final qui tire la morale de l'histoire, ce sont les chansons originales écrites par Mouret ou Monsigny. Dans ce sens le Vaudeville est le symbole de la vieille gaieté française, faite d'esprit pétillant et de ce robuste bon sens que Le Sage recommandait aux Revuistes de ne point oublier ; il faut alors savoir gré aux écrivains qui ont rompu des lances pour les Brunettes du XVIIe siècle, comme pour les Chansons du Caveau. La défense et illustration de la gaieté française, c'est là, en somme, un devoir auquel la Revue n'a jamais failli.

Mais la musique n'est pas tout entière chansons et vaudevilles et malheureusement le genre symphonique est resté un peu étranger à nos auteurs. Pourtant le développement de la musique instrumentale exerce son action même sur ce genre de pièces : Boissy admire le rôle nouveau de l'orchestre chez les Bouffons, Favart revendique pour lui une place, à côté des acteurs et des danseurs, l'abbé de Voisenon prétend réconcilier dans ses concerts les genres de musique les plus différents. L'examen de ces Revues nous permet donc de faire deux constatations : c'est d'abord que leurs auteurs ont quelques traditions auxquelles ils veulent rester fidèles ; c'est qu'en-

suite les grandes querelles musicales, les premières et les concerts jouent dans leurs œuvres un rôle aussi important que la littérature et plus important que la peinture.

Nous avons perdu aujourd'hui l'habitude de publier des Revues et la chose est d'autant plus regrettable que celles de certain Logiz le mériteraient amplement ; ces recueils du xviiie siècle ne sont pas lettre morte et c'est merveille de voir combien les couplets nous en paraissent encore folâtres et lestement troussés. Pourtant la décadence de la Revue fut assez rapide ; elle eut en partie pour cause la réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne en 1762 ; les théâtres de la Foire durent se hausser au niveau des Italiens et perdirent leur ancienne originalité. Depuis 1755 d'ailleurs, la musique des Revues devenait volontiers plus importante, en même temps que le Vaudeville — touché par l'ariette italienne, encore qu'il s'en défendît — perdait son caractère populaire et grivois pour se transformer en romance. Cette romance, fort différente du Lied, gardait du Vaudeville la coupe plus carrée, l'allure plus nette, pendant que le timbre se transformait en refrain. Avant que les événements historiques ramènent la grande vogue de la Revue à la fin du siècle, on en jouera encore, mais d'un caractère plus poétique, plus fantaisiste, plus « sketch », comme dit aujourd'hui notre jargon théâtral.

A partir de 1762, on vit triompher les détracteurs de la Revue ; depuis longtemps la Comédie-Italienne était battue en brèche : « Ce spectacle postiche passe continuellement d'une alternative à l'autre : tantôt couru avec fureur, tantôt absolument désert, il a besoin de réveiller sans cesse le goût du public par des nouveautés que les circonstances ou la singularité rendent piquantes : la nature de ce théâtre ne lui permet pas d'espérer une faveur continue. Il épuise aisément la médiocrité de son fonds. Le dégoût du public naît de la répétition fréquente de ses pièces qui ne peuvent avoir qu'un succès éphémère... »[1]. La correspondance de Grimm en janvier 1766 fait l'oraison funèbre de la Revue dans des termes définitifs : « Nous avons encore perdu M. Panard, chansonnier et faiseur d'opéras-comiques, c'est-à-dire de ces anciens opéras-comiques à vaudevilles, d'un genre et d'un goût détestable, mais qui est absolument balayé du théâtre depuis cinq ou six ans. On ne peut plus

1. *Journal Encyclopédique,* 1er décembre 1759, p. 109.

jouer aujourd'hui une seule de ces pièces qui eurent tant de vogue dans leur nouveauté ! Que d'esprit de perdu ! Ces messieurs avaient supérieurement la tournure du couplet, un choix de mots rare et une facture singulière, mais nul véritable talent pour le théâtre. Au contraire, ils en ont chassé le naturel jusqu'à ce qu'on les en eût chassés à leur tour. Il ne reste de toute cette bande de chansonniers que M. Favart et M. Collé, excellents dans deux genres différents, Panard, Galiet et compagnie ont passé leur vie au cabaret, poussant le désouci de la vie au plus haut degré [1]. »

Tout cela est dur ; on peut regretter sans doute que ces écrivains n'aient pas appliqué la finesse de leur esprit à quelque grande comédie, mais il est probable qu'ils n'y seraient pas restés eux-mêmes ; leur muse vagabonde était de celles qui ne craignent pas les carrefours. Nous lisons encore leurs couplets avec plaisir ; leur exemple peut nous servir, non sans profit. Puisque la Revue paraît — bien à tort — être condamnée d'avance à une certaine médiocrité, sachons leur gré d'avoir montré tout simplement et sans calembours qu'elle pouvait devenir très vite le premier des genres inférieurs.

1. Ed. Tourneux, VI, 464. Panard mourut le 13 juin 1765.

BIBLIOGRAPHIE

I

AUTEURS DU XVIII[e] SIÈCLE [1]

A. *Ouvrages historiques.*

(Chamfort et de La Porte). *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°.

(Contant d'Orville). *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam, 1768, 2 vol. in-16.

(A.-J. Desboulmiers). *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol. in-16.

— *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, Lacombe 1769, 7 vol. in-16.

(Duduit de Mézières). *Muses françoises* (Les), Paris, Duchesne, 1764, in-16.

(Léris (De). *Dictionnaire portatif des Théâtres*, 2° éd., Paris, Jombert, 1763, in-8°.

(Parfaict). *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, 1743, 2 vol. in-16.

(Parrfaict). *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol. in-16.

B. *Recueils de pièces.*

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, Amsterdam, 1721-1737, 10 vol. in-16 (par Le Sage et d'Orneval, le tome X par Carolet). Nouv. éd., 1737, 8 vol. (sans Carolet).

Le Nouveau Théâtre de la Foire, Paris, Duchesne, 1763, 6 vol. in-16.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris, Briasson, 1741, 6 vol. in-16.

Le Nouveau Théâtre Italien, 1[re] éd. chez Coustelier, 1718. — Nouv. éd. (augmentée) à Paris, chez Briasson, 1733-1753, 10 vol. in-16 [éd. citée], à compléter avec les *Airs notés des vaudevilles du nouveau Théâtre Italien*, Briasson, 1733, in-16. — Nouv. éd. en 1753.

Table alphabétique et chronologique des Pièces représentées sur l'ancien

1. On ne trouvera ici que quelques ouvrages spéciaux et essentiels. Pour les autres ouvrages sur l'histoire du théâtre, pour les œuvres de Grimm, Diderot, Chevrier, etc., nous renvoyons à l'excellente bibliographie de M.Lanson.

Théâtre Italien depuis son établissement jusqu'en 1697, Paris, Prault, 1750, in-8°.

Nouveau choix de Pièces ou Théâtre comique de province, Amsterdam et Paris, 1758, 3 vol. in-16.

Recueil d'Opéras-Comiques de différents auteurs, Bibl. Nat. Rés. Yf 3.791 et suiv.

C. *Œuvres*.

Anseaume. *Théâtre*, Paris, Duchesne, 1766, 3 vol. in-8°.

Autreau. *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749, 4 vol. in-16.

Bailly (J.). *Théâtre et œuvres mêlées*, Paris, 1768, 2 vol. in-8°.

Boissy (De). *Œuvres*, Amsterdam, 1758, 8 vol. in-16.

Carolet. *Théâtre*. B. N. Ms. fr. 9.315.

Collé (Ch.). *Théâtre de Société*. La Haye, 1777, 3 vol. in-16 (1re éd. en 1768).

Dufresny. *Œuvres de M. Rivière du F.*, Paris, Briasson, 1731, 6 vol. in-8°.

Fagan. *Théâtre*, Paris, Duchesne, 1761, 4 vol. in-16.

Favart. *Œuvres*, Paris, Duchesne, 1763, 10 vol. in-8°.

Guyot de Merville. *Œuvres de théâtre*, Paris, 1766, 3 vol. in-16.

L'Affichard. *Théâtre*, Paris, Clousier, 1746, in-8°.

Le Grand. *Œuvres*, Paris, 1770, 4 vol. in-16.

Panard. *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763, 4 vol. in-16 et Ms. fr. 9.323.

Vadé. *Œuvres*, La Haye, 1759, 4 vol. in-16.

Voisenon (Abbé de). *Œuvres complètes*, Paris, Moutard, 1781, 5 vol. in-8°.

II

AUTEURS DU XIXe ET DU XXe SIÈCLE

Alméras (H. d') et Estrée (P. d'). *Les théâtres libertins au XVIIIe siècle*, Paris, 1905, in-8°.

Backhaus (J). *Alexis Piron's Jahrmarktsspiele*, Leipzig, 1902, in-8°.

Barberet (V). *Le Sage et le Théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, in-8°.

Bernardin (N.-M.). *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902, in-16.

Campardon (Em.). *Les Spectacles de la Foire*, Paris, 1877, 2 vol. in-8°.

Chaponnière (P.). *Piron, sa vie et son œuvre*, Genève et Paris, 1910, in-8°.

Desnoireterres (G.). *La comédie satirique au XVIIIe siècle*, Paris, 1885, in-8°.

Dreyfus (Robert). *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, 1909, in-16.

Estrée (P. d'). *Les origines de la Revue au théâtre*, Rev. hist. litt. de la France, 1901, pp. 234-280.

Font (Aug.). *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894, in-8°.

Humbert (H.). *Delisle de la Drevetière*, Berlin, 1904, in-8°.

Lanson (G.). *Hommes et livres*, Paris, 1895, in-16, pp. 260-293 (*la Parodie dramatique au XVIIIe siècle*).

Tiersot (J.). *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889, in-8°.

CHRONOLOGIE DES REVUES[1]

DATE	TITRE	AUTEURS	THÉATRE	RÉFÉRENCES
4 février 1692.	*L'Opéra de campagne.*	Dufresny (Raisin aîné).	Com. Ital.	*Gherardi*, t. IV.
13 décembre 1692.	*Les Chinois.*	Regnard et Dufresny.	—	— —
24 août 1694.	*Le départ des Comédiens.*	Dufresny.	—	— t. V.
6 juin 1695.	*Les promenades de Paris.*	Mongin.	—	— t. VI.
26 décembre 1695.	*La Foire Saint-Germain.*	Regnard et Dufresney.	—	— —
12 juillet 1696.	*Les Bains de la porte Saint-Bernard.*	de Boisfranc.	—	— —
22 décembre 1696.	*Arlequin Misanthrope.*	de Barante.	—	— —
1706.	*Le Franc Bourgeois.*	de Valentin.	—	*Th. province*, t. II.
1714.	*La Foire de Guibray.*	Le Sage (Gilliers).	Foire Saint-Laurent	*Th. Foire*, t. I.
1715.	*La Ceinture de Vénus.*	—	Saint-Germain.	— —
mars 1716.	*Arlequin traitant.*	d'Orneval.	—	— t. II.
1716.	*Le Temple de l'Ennui.*	Le Sage, Fuzelier (Gilliers).	—	— —
1717.	*Le Pharaon.*	Fuzelier.	—	— —
juillet 1718.	*La Querelle des Théâtres.*	Le Sage et Lafont.	Saint-Laurent.	— t. III.
25 avril 1718.	*Le Port à l'Anglais.*	Autreau (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. II.
18 septembre 1718.	*Les Funérailles de la Foire.*	Le Sage, Fuzelier, d'Orneval (Gilliers).	Palais-Royal.	— —
1721.	*Arlequin Endymion.*	Fuzelier, Le Sage, d'Orneval.	Saint-Germain.	— t. IV.
31 juillet 1721.	*La Fausse Foire.*	Fuzelier, Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	— —
6 juin 1725.	*Momus censeur des théâtres.*	J. Bailly.	Opéra-Comique.	Ed. de 1768.
11 juin 1726.	*Le Temple de la Vérité.*	Romagnesi (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. VI.
14 octobre 1726.	*La chasse du cerf.*	Le Grand.	Com. Fr.	*Œuvres*, t. IV.
13 janvier 1727.	*La Nouveauté.*	Le Grand (Quinault).	—	—
1er mars 1728.	*La Revue des Théâtres.*	Dominique et Romagnesi (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. VII.
29 août 1729.	*Les Spectacles malades.*	Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	*Th. Foire*, t. VII.
18 février 1730.	*Les Couplets en procès.*	—	—	—
12 septembre 1731.	*Le Je ne sçai quoi.*	Boissy (Gilliers).	Com. Ital.	*Œuvres*, t. II.
7 juillet 1732.	*Les Désespérés.*	—	—	—
19 août 1732.	*La Lanterne véridique.*	Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	*Th. Foire*, t. IX.
27 septembre 1732.	*L'Allure.*	Carolet (Gilliers).	—	—
19 janvier 1733.	*Les Etrennes.*	Boissy.	Com. Ital.	*Œuvres*, t. V.
19 février 1733.	*L'Hiver.*	d'Allainval.	—	*Nouv. Th. It.*, t. IX.
11 juillet 1733.	*Le Temple du Goût.*	Romagnesi, Nivault.	—	—
28 juillet 1733.	*Le Départ de l'Opéra-Comique.*	Panard.	Op. Com.	*Œuvres*, t. III.
23 novembre 1733.	*Le Badinage.*	Boissy.	Th. Fr.	*Œuvres*, t. I.

12 août 1734.	*Les Audiences de Thalie*	Carolet	Saint-Germain	*Th. Foire*, IX.
3 février 1735	*L'Académie bourgeoise.*	Panard.	Saint-Germain.	*Œuvres*, t. II.
16 juillet 1735.	*La Nymphe des Tuileries.*	L'Affichard.	Saint-Laurent.	Ed. de 1746.
3 février 1736.	*Le Magasin des Modernes.*	Panard.	Saint-Germain.	*Œuvres*, t. II.
27 juin 1736.	*Les Ennemis réconciliés.*	—	Op. Com.	Ms. 9323, f° 265.
11 août 1736.	*La Fée Bienfaisante.*	—	Saint-Laurent.	— f° 316.
20 septembre 1736.	*L'Intrigue inutile.*	Carolet.	—	Ms. 9315, f° 318.
3 février 1737.	*Le Vaudeville.*	Panard.	Saint-Germain.	Cf. p. 173.
28 juin 1737.	*L'Amour paysan.*	Panard, Carolet, de Pontau.	Saint-Laurent.	— f° 455.
18 septembre 1737.	*L'Apologie du siècle.*	Boissy.	—	*Œuvres*, t. V.
1738.	*Le Compliment.*	de Pontau.	—	Ms. 9338.
17 septembre 1739.	*Les Talents à la mode.*	Boissy.	Com. Ital.	*Œuvres*, t. VI.
10 septembre 1741.	*L'Intrigue.*	Panard.	Saint-Laurent.	Ms. 9323, f° 221.
2 août 1742.	*Les Dieux travestis.*	Guyot de Merville.	Com. Ital.	*Œuvres*, t. II.
19 mars 1743.	*L'Ile des Talents.*	Fagan.	—	— t. III.
20 août 1744.	*Les Talents déplacés.*	Guyot de Merville.	—	— t. II.
26 avril 1745.	*L'Impromptu des Acteurs.*	Panard.	—	— t. I.
18 septembre 1748.	*Les Tableaux.*	—	—	— —
19 juin 1750.	*Le Réveil de Thalie.*	de Voisenon.	Com. Fr.	— —
13 novembre 1750.	*La Soirée des Boulevards.*	Favart.	Com. Ital.	— t. IV.
			Saint-Germain.	*Nouv. Th. Foire*, t. I.
3 février 1752.	*Le Retour Favorable.*	Fleury.		
30 juin 1752.	*Le Temple de Momus.*	—	Saint Laurent.	—
7 janvier 1753.	*Les Almanachs.*	Fagan.	Com. Ital.	*Œuvres*, t. III.
23 janvier 1753.	*La Frivolité.*	Boissy.	—	— t. VIII.
2 avril 1753.	*Le Monde renversé.*	Le Sage, d'Orneval (Gilliers). Anseaume.	Saint-Laurent.	Th. Anseaume, t. I.
24 août 1753.	*Le Boulevard.*	Anseaume et Hautemer.	—	*Nouv. Th. Foire*, t. II.
22 décembre 1753.	*La Revue des Théâtres.*	Chevrier.	Com. Ital.	Ed. de 1754.
13 février 1754.	*Les Adieux du Goût.*	Patu et Portelance (Sody).	Com. Ital.	Ed. de Duchesne.
23 février 1754.	*Le Retour du Goût.*	Chevrier.	—	—
20 mars 1759.	*La Parodie au Parnasse.*	Favart.	Saint-Germain.	*Œuvres*, t. IV.
28 juin 1759.	*Le Retour de l'Opéra-Comique.*	—	Saint-Laurent.	— t. VIII.
9 octobre 1759.	*Le Départ de l'Opéra-Comique.*	—	—	— —
31 janvier 1760.	*La Ressource des Théâtres.*	—	—	— —
10 mai 1760.	*Supplément à la Soirée des Boulevards.*	—	Com. Ital.	— t. IV.
28 juin 1760.	*Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles.*	—	Saint-Laurent.	Recueil d'Op. Com.
1761.	*Madame Prologue.*	Collé (Monsigny).	Com. Fr.	*Œuvres*, t. I.
1766.	*Le Bouquet de Thalie.*	—	—	—
1767.	*L'Ile sonnante.*	Collé (Monsigny).	Villers-Cotterets.	—

[1] On ne trouvera ici que les Revues mentionnées plus haut, groupées dans un tableau d'ensemble. — Les noms entre parenthèses indiquent les auteurs de la musique. — Les dates données par de Léris et Parfaict ne concordent pas toujours.

JEAN DE CAMBEFORT

SURINTENDANT DE LA MUSIQUE DU ROI

(....-1661)

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

Jean de Cambefort est aujourd'hui bien oublié. C'est à peine si le nom du prédécesseur de Lulli à la charge de *Surintendant de la musique du Roy* est mentionné dans les histoires musicales, parmi ceux des plus obscurs compositeurs du règne de Louis XIII et de Louis XIV. Il en est d'ailleurs toujours ainsi de ceux qui, comme lui, représentent une période de transition, une phase d'incertitude et de tâtonnements artistiques. Leurs maîtres ou leurs disciples sont célèbres, eux-mêmes sont ignorés. Cambefort, sorti de cette école de l'air de cour si brillamment illustrée par les œuvres des Guédron, des Bataille, des Boesset, fraye la voie aux artistes en quête d'innovations mélo-dramatiques et s'essaie à la déclamation lyrique. Bien que ses tentatives soient encore timides et bien imprécises, on ne saurait lui refuser l'honneur d'avoir un des premiers « aperçu de loin ces lumières de bon goust qui n'ont esté découvertes entièrement que par M. de Lulli [1] ». Il est même permis de croire que le jeune Florentin, dont Cambefort était le supérieur hiérarchique, ne laissa pas de subir l'influence du vieux maître. On ne saurait nier en tous cas une étonnante similitude de style entre les premiers essais de Lulli dans le genre français, aux environs de 1660, et les récits dramatiques de Cambefort.

Nous sommes mal renseignés sur les origines de Cambefort. Il y avait au XVIIe siècle plusieurs familles nobles de ce nom en

1. Philidor l'Aîné. Préface des *Vieux Ballets*. t. I et II. Bibl. du Conservatoire.

Auvergne[1] et en diverses villes du Royaume; nous ignorons à laquelle se rattachait la généalogie du musicien. Nous n'avons pu trouver mention de Jean de Cambefort avant 1635; à cette date, il est au service du cardinal de Richelieu et figure sur l'état de sa maison aux côtés des chanteurs Le Fresne, Robert et de Saint-Martin[2]. En 1639 il touche en cette qualité un traitement annuel de 300 livres[3]. Après la mort de Richelieu[4], Louis XIII, qui l'estimait beaucoup, l'envoya quérir à Saint-Germain et de sa main le donna au cardinal Mazarin, mélomane passionné, qui s'employait vers le même temps, pour être agréable au Roi et à la Reine, à faire venir en France des virtuoses italiens.

Cambefort, bien que faisant officiellement partie des officiers domestiques du cardinal Mazarin, n'en continua pas moins à fréquenter la Cour où l'appelait le Roi. A mesure que la maladie qui devait l'emporter s'aggravait, Louis XIII se livrait davantage à la musique. Il réunissait autour de son lit ses chanteurs favoris et leur faisait exécuter des morceaux de sa composition, car il se piquait de connaître parfaitement la technique musicale[5]. Dubois l'un de ses valets de chambre, qui l'assista dans sa longue agonie, raconte une scène curieuse qui se déroula le vendredi 24 avril 1643 peu de temps avant sa mort. « Il commanda à M. de Niel[6], premier vallet de garde robbe d'aller prendre son luth et chanta des louanges à Dieu : *Lauda anima mea Dominum* et fist aussy chanter Sainct-Martin, Cambefort et Ferdinant qui chantèrent en parties des airs que le Roy avoit faict sur les paraphrases des pseaumes de David par le sieur Godeau et ne feut chanté que des airs de dévotion et mesme le Roy chanta quelques-unes des basses avec le Maréchal de Schomberg[7]. » Louis XIII oublia Cambefort sur la liste des musiciens aux-

1. Le 7 mars 1650 Alexandre de Toulouse-Lautrec épousa Catherine de Cambefort, fille de feu Julien de Cambefort. V. Anselme. Maison de France.

2. Revue historique et nobiliaire de l'Anjou. Documents inédits p. 11. Cité par Deloche. *Maison du cardinal de Richelieu.*

3. Maxime Deloche. La Maison du cardinal de Richelieu. Paris. Champion, 1911, p. 548.

4. Le jeudi 4 octobre 1642.

5. V. Mlle de Montpensier, éd. Cheruel, t. I, p. 74. Tallement des Réaux, III, pp. 56, 58, 67, V, 196 et dans la *Musurgia* d'Athanase Kircher (1650) l'air à 4 voix de Louis XIII : *Tu crois, o beau soleil* (I, 690).

6. Le fameux Pierre de Nyert le réformateur du chant français, le maître de Lambert et de Bacilly.

7. Mémoire fidèle des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII. Roy

quels il légua des sommes diverses en récompense de leurs services ; seuls de Nyert, Dumont, Durant, Antoine Le Roy et les huit pages de la chapelle héritèrent [1].

La protection de Mazarin fut précieuse à Cambefort. Grâce à son puissant patron, il fut admis en 1644 à la survivance de François Chancy pour la charge de *Maistre des enfants de la Musique de la Chambre*[2] et quelques années plus tard à celle de François Richard comme *Compositeur de la Musique de la Chambre*[3]. Il se pare de ce double titre lorsqu'il publie chez Ballard en 1651 le premier livre de ses *Airs de Cour à quatre parties* dédiés au Roi [4]. Deux épigrammes *Sur les Airs de Monsieur de Cambefort* précédaient le recueil. Voici peut-être la moins mauvaise :

« Cambefort que tes airs sont beaux :
Dans cent ans, ils seront nouveaux,
Ils vivront en despit des Parques :
Par mes mains je veux essayer
Que le Roy t'en donne des Marques,
Mais on ne les sçauroit payer. »

I. D. P.

De la musique, il est impossible de parler, car nous n'avons que les seules parties de *Taille* et de *Basse-contre*. Mais voici, à titre de document bibliographique, la listes de ces airs, dont on trouvera trace en maints recueils manuscrits et imprimés du temps :

Après tant de longues contraintes
Ardens soupirs qui découvrez la peine
Cessez, vous estes criminelles (à 2).
Consolez-vous divinités mortelles
Enfin la voici de retour.
Faut-il abandonner ces lieux
Ha je meurs, c'est fait de ma vie
J'ay souvent consulté d'abandonner Cloris
Je ne puis bien vous exprimer
Je ne sens pas Philis une peine légère

de France et de Navarre faict par Dubois, l'un des valets de chambre de Sa Majesté. Ministère des Affaires Etrangères, France, 848 f° 36.

1. Aff. Etr. France, 846 f° 166, V°, 167.

2. Arch. Nat. Z1a 473. Année 1644 (Cour des Aides).

3. Officiers de la maison du Roy 1650. Ms. fr. 23058 (Communiqué par M. de la Laurencie.) V. aussi Estat générat de la Maison du Roy 1652, p. 74 (B. Nat. Lc25/93).

4. Airs de Cour à 4 parties, de M. de Cambefort Maistre et compositeur de la Musique de la Chambre du Roy. Paris, Ballard, 1651, in-8° obl. (Réserve Vm7/269).

Je vous révèle enfin les secrets de mon âme
Incrédule beauté qui voulez ignorer
Mes yeux ont trahi mon repos
N'entendez-vous point ce langage
O que ta grâce et ta rare beauté
O rare merveille d'amour
Philis consultez vos appas,
Philis, vous revenez
Pourrai-je faire mieux
Printemps que j'ayme tes attraits[1]
Que je chéris les douceurs de Paris
Que l'objet est charmant
Si je vous dis, belle Uranie.

C'est sans doute en 1651 que Cambefort épousa la fille du Surintendant de la Musique de la Chambre, Paul Auger[2] (ou Auget.) Il devait en avoir de très nombreux enfants. Antoine-Paul (baptisé le 8 juillet 1652), Marie (26 octobre 1653), Claude (6 juillet 1656), Françoise-Catherine (22 Mai 1657), Adrienne[3] (7 juin 1658), Marie-Hierosme (4 juin 1659), Magdeleine-Paule (3 février 1661)[4]. Cette dernière naquit quelques semaines seulement avant la mort de son père.

Le *Ballet Royal de la Nuit*, représenté au Carnaval de 1653 avec un faste extraordinaire, permit à Cambefort de se faire applaudir du grand public et d'affirmer ses rares dispositions pour la musique dramatique. Il composa, sur des vers de Benserade, un certain nombre de récits du plus grand intérêt. Celui de la Nuit, qui forme le Prologue, montre Cambefort préoccupé de conformer la mélodie aux lois de la déclamation. Il commet encore bien des erreurs de prosodie, mais néanmoins on sent naître dans ce morceau le réci-

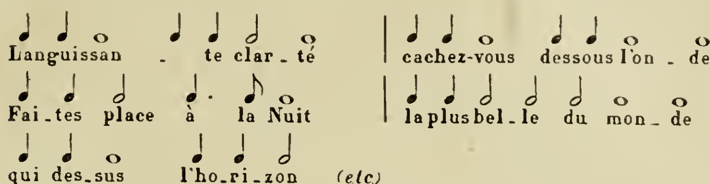
1. Cet air délicieux se trouve noté pour chant et basse — continue dans un fort beau recueil d'airs manuscrits appartenant à M. Ecorcheville.

2. Un acte du 24 mars 1630 mentionne Paul Auger surintendant de la Musique de la chambre du Roi. (Ms. fr. 12.526.) En 1633, Auger est également Maistre de la Musique de la Reyne Mère. Ms. fr. 7.835 pièce 42. Durant la Fronde il avait momentanément suspendu l'exercice de ses fonctions et avait été durement taxé comme en fait foi le Rôle des taxes levées par ordre du Parlement pour l'armement et l'entretien des troupes chargées de la défense de Paris pendant le blocus : « quartier d'Eustache, quartenier du 10 febvrier 1649. Oget, cy-devant intendant de la Musique du Roy pour l'armement M. l. par mois c. l. » (Arch. Nat. U. 185 f° 250.)

3. Elle mourut le 15 novembre 1660.

4. Voir les recherches de Beffera sur cette famille. Ms. fr. 12.526 ff^os 150, 151, 97^b, 103, 98 et 98^b.

tatif lulliste. On y trouve déjà ce respect exagéré de la rime et de la césure et surtout cette insistance du rythme dactylique, si caractéristiques de la manière du Florentin [1].



Le chœur des Heures, qui dialogue avec la Lune, nous présente ces successions d'harmonies verticales auxquelles se complaira Lulli dans ses ballets et ses opéras. Le contrepoint en est d'ailleurs d'une extrême pauvreté, les dissonances rares, soigneusement préparées et résolues. La grande leçon, donnée par Luigi Rossi, en 1647, avec l'*Orfeo*, n'a pas été comprise. Cambefort demeure esclave de ce que le clairvoyant Maugars[2] nommait « les règles pédantesques » « les musiques par trop régulières ». Il est plus hardi pour la mélodie. Si le *Dialogue du Sommeil et du Silence*, si le récit de la Lune : *Moy dont les froideurs sont connues* attestent visiblement l'influence du style de Boesset[3], en revanche le charmant Récit de Vénus : *Fuyez bien loin, ennemis de la joye*, d'une allure dégagée et entraînante, pourrait être avoué par Lulli. Nous trouverons dans les opéras et en particulier, dans les prologues du Florentin, de nombreux airs d'un caractère identique.

L'année suivante (1654) Cambefort écrivit, pour le *ballet du Temps*, un *Récit du Temps et des quatre saisons* [4] dont la structure rappelle le *récit de la Nuit et des Heures* dont nous avons parlé plus haut. Cette même année, il tint, en qualité de chanteur, divers petits

1. V. Romain Rolland. Notes sur Lulli S. I. M.. janvier 1907.

2. « Pour nos compositeurs s'ils vouloient un peu plus s'émanciper de leurs règles pédantesques et faire quelques voyages pour observer les Musiques étrangères, mon sentiment est, qu'ils réussiroient mieux qu'ils ne font pas » Maugars. Responce faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie 1639 édit. Thoinan 1865, p. 41.

3. Il est intéressant de noter que Benserade dans sa vieillesse reprendra pour le *Triomphe de l'Amour*. 1681, plusieurs idées du Ballet de la Nuit notamment le récit de Diane : *Sombre nuit, cache-moi s'il se peut à moi-même*. Il est curieux de comparer le récit de Lulli à l'air de Cambefort sur le même sujet. On mesure ainsi tout le chemin parcouru en un quart de siècle.

4. Benique de Bacilly. Recueil des plus beaux vers mis en chant, t. II : *Bien que nous courrions sans cesse*. Bibl. de l'Arsenal.

rôles dans l'opéra italien de Carlo Caproli del Violino, *le Nozze di Peleo e di Theti.* Il parut, dans le prologue, costumé en Néréide avec une jupe bleue à écailles d'or, un corsage décolleté et des coquillages dans les cheveux, aux côtés de ses camarades Hédouin et Beaumont, du page Coulon et des virtuoses étrangers Gerolamo Pignani et Thomas Stafford [1]. Au Ier acte il représenta également une sirène, et au IIIe, un sacrificateur. Cambefort connaissait donc la musique et la langue italienne puisqu'il était capable de prendre part à l'interprétation de l'opéra de Caproli. Voilà qui expliquerait peut-être les tendances mélo-dramatiques auxquelles obéissait Cambefort dans ses airs pour les ballets.

En 1655 Cambefort fut envoyé en mission dans le Languedoc pour y recruter des chantres. Il était porteur d'une lettre royale dont voici la teneur.

« Sa Majesté, voulant toujours entretenir la Musique de sa chambre complette et s'assurer des voix nécessaires pour mettre au lieu de celles qui viendront à manquer, elle envoye presentement le sieur de Cambefort. Me de la Musique, dans les provinces de Languedoc et de Guyenne pour faire choix d'enfans qu'il jugera propres à être instruits pour y servir. Mande à tous prelats, chappelains des Eglises Cathedrales et Collegiales, Maires, Jurats, Consuls et Eschevins des dites provinces de favoriser son intention ; les exhorte à avoir créance à tout ce que le dit sieur de Cambefort leur dira de sa part sur ce sujet, de disposer mesme les parents des enfans qu'il choisira, de consentir qu'il les amène à Sa Majesté ; et de tenir la main qu'il ne soit apporté aucun obstacle à l'exécution du décret qu'il a reçeu. A Paris le 18e May 1655 [2].

Cambefort s'acquitta de cette mission avec succès [3] et le Roi l'en

1. On trouvera tous les détails relatifs à cette représentation dans un ouvrage que nous allons prochainement publier : *L'opéra italien en France avant Lulli*, d'après des documents inédits.

2. Secrétaiterie du Roy. Ms. fr. 10.252, p. 142 v°.

3. Cambefort recruta au cours de sa mission plusieurs chantres pour la musique royale ainsi qu'en témoigne la lettre suivante adressée par le Roi à l'Evêque de Bazas : « Monseigneur l'Evesque de Bazas. J'ay envoyé Cambefort Me de la Musique de ma chambre en ma province de Guyenne pour choisir parmi les enfans de chœur des esglises de ce pays ceux qui auroient la voix propre pour servir en ma musique et pour me les amener. Il me donne advis que dans la vôtre il en a remarqué un, nommé Baptiste Perroni, qui a toute la disposition nécessaire pour y réussir et qu'il n'est besoin que de vostre consentement pour le tirer de là. Comme je ne doute pas que vous ne le donniez toujours de bon cœur pour les choses que j'affectionne, ny qu'aussy tost que cette

récompensa en l'agréant à la survivance de la charge de Surintendant détenue par son beau-père Paul Auger. Cambefort arbore fièrement son nouveau titre, sur l'édition de son second livre d'airs de Cour à quatre parties, publié la même année chez Ballard et dédié à Mazarin en ces termes :

Monseigneur,

L'harmonie de ces airs estant une image de celle que Vostre Eminence a restablie dans toutes les parties de cet estat et de la tranquilité admirable qu'elle a sceu tirer d'un chaos de desordres en un temps où toutes choses sembloient résister à leur propre salut : je ne la puis mieux addresser qu'à V. E. qui sçait d'ailleurs si bien juger de tout ce que les Arts ont de plus excellent et de plus parfait ; et comme celuy-cy est le favory des Roys et qu'il est accoustumé à l'esclat de leur pompe, Il ne faut pas s'estonner s'il ose implorer les plus hautes protections et lever les yeux jusques à V. E. pour luy demander la sienne, avec laquelle cet ouvrage se trouvera au-dessus de toutes les atteintes de l'envie : que si on en veut à l'Autheur et qu'on blasme cette hardiesse, je puis dire que ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ay l'honneur d'approcher la pourpre sacrée, et que j'ay esté autrefois assez heureux de plaire au feu Roy qui daigna de son mouvement propre m'establir auprès de feu Monseigneur le cardinal de Richelieu : ce fut encores, Monseigneur, comme vous sçavez, cette mesme main Royale qui me fit l'honneur de me donner à V. E. qui, enfin par un excès de bonté, m'a voulu eslever aux premières charges de ma Profession auprès du Roy, qui m'honore tous les jours de quelque nouvelle marque de son estime et de la satisfaction qu'il a de mes services : j'ay esté confus de celle que Sa Majesté m'a tesmoignée de la première partie de mes œuvres que j'ay osé luy dédier et s'il plaist à V. E. pour comble de ses grâces recevoir agréablement la seconde, je n'auray plus à desirer que l'accomplissement de mes priéres continuelles pour cette santé si précieuse à la France et de voir les travaux de V. E. couronnés de toutes les felicitez que luy souhaite Monseigneur, De Votre Eminence

Le tres humble, tres obéissant, tres fidèle et tres obligé serviteur,

de Cambefort.

Nous avons cité en entier le texte de ce document parce qu'il renferme d'intéressants renseignements sur la biographie de l'auteur,

lettre vous sera rendue vous n'employez votre authorité pour remettre cet enfant sous la conduite du sieur Cambefort, je me contenterai de vous assurer que le soin que vous prendrez pour cet effet, me sera très agréable et que je vous le témoigneray aux occasions qui se présenteront de vous donner des marques de ma bienveillance. Cependant je prie Dieu, etc. Escript à Paris le 18 septembre 1655. (Ms. fr. 10.252 p. 143.)

renseignements qui sont d'ailleurs confirmés par une lettre autographe de Cambefort que nous avons eu la bonne fortune de découvrir et que nous publions plus loin.

Les Airs de 1655, comme ceux de 1651, nous sont parvenus incomplets de deux parties sur quatre[1], en sorte qu'il est presqu'impossible de parler de l'œuvre imprimée de Cambefort et qu'on doit pour se faire une idée de son style et de son talent se contenter des airs manuscrits qu'on trouve dispersés en divers recueils ou insérés dans les partitions de ballets de Cour. Nous retrouvons dans l'ouvrage de 1655, les Airs et Récits du *Ballet de la Nuit* et du *Ballet du Temps,* mais harmonisés à quatre parties. C'est là un reste des habitudes polyphoniques du XVIe siècle. Il faut d'ailleurs reconnaître que le contrepoint dont les compositeurs français du temps accompagnent la mélodie est fort rudimentaire. Rien de moins polyphonique que les Airs à quatre parties des Boesset, des Vincent, des Chancy ; on sent fort bien que dans la pratique, on faisait le plus souvent entendre la partie principale en l'accompagnant de quelques accords sur le luth ou le théorbe[2]. Le « IIe Livre d'Airs à quatre parties de Monsieur de Cambefort Sur-intendant et Maistre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy » renferme les airs suivants[3] :

Arbres, rochers
Belle Aminthe, on ne sçauroit
D'où vient, Philis
Je ne sçais plus où me cacher
Je voudrois bien Philis
Lorsque d'un désir curieux
Mes yeux, vous avez vu Cloris
Mes yeux vous ont parlé

1. II. Livre d'Airs | à quatre parties | de M. de Cambefort | sur-intendant et Maistre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy. Paris Robert Ballard 1655 in-8° obl.) Réserve V^{m}_{m} 270. Taille, Basse contre et Basse-continue.

2. C'est à cette habitude que répondaient les éditions d'*Airs mis en tablature de luth* publiés chez Ballard à partir de 1608.

3. Les trois airs : *Arbres, Rochers; Je ne scay plus; Je vous le disois bien ;* se retrouvent notés pour chant et B. C. dans le recueil manuscrit de M. Ecorcheville en compagnie des airs suivants de Cambefort : *Que je dois chérir en ces lieux ; Ma raison tu veux que je cède ; Elle a beau feindre d'ignorer ; Le beau printemps est de retour ; Printemps que j'aime* (ce dernier publié dans le Ier livre de 1651).

On cognoit que j'ayme
O respect tiran.
Paisible nuit
Philis, je change
Que me sert ailleurs
Vous cherchez partout
Vous m'avez demandé.

Ballet Royal de la Nuict :

Languissante clarté
Vous poussez le soleil
Fuyez bien loin
Moy dont les froideurs
Que j'estois en repos
Depuis que j'ouvre l'Orient.

Ballet du Temps :

Bien que nous courrions sans cesse.

Airs *à boire.*

Allons, courons à la bouteille (à 3).
Amour, ton règne va finir (à 3).
A toy Chamboy, le plus insigne (à 3)
Je vous le disois bien (à 2).

Les airs de cette édition étaient précédés d'un épigramme de F. Colletet[1] qui, suivant l'usage, égalait le musicien à Orphée.

Orphée avec sa douce voix
Attirait après soi les rochers et les bois,
Comme si, pour ouyr ses charmantes merveilles,
Les bois eussent changé leurs feuilles en oreilles ;
Et l'histoire encore aujourd'huy,
Parlant de ses beaux airs, nous attire après luy.
Mais laissons là ce chantre antique.
Voici bien une autre musique,
Puisqu'au lieu d'attirer des arbres, des déserts,
Elle charme le Roy, la Cour, l'Univers :
Ainsi l'histoire un jour en fera un trophée
Et rendra Cambefort plus célèbre qu'Orphée.

Le recueil de 1655 fut le dernier que publia Cambefort. Il se contenta par la suite d'insérer dans les livres d'*Airs de différents auteurs*, édités chez Ballard, quelques morceaux de sa composition. Ses fonc-

1. Le fils de Guillaume Colletet.

tions administratives l'absorbaient beaucoup. Il exerçait la Surintendance de la Musique de la Chambre *par quartier* alternativement avec Jean Boesset, le fils du grand musicien[1]. A en croire Cambefort, son collègue s'en remettait à lui du soin de remplir la plupart des obligations de sa charge. En dehors de ces fonctions importantes, Cambefort était « compositeur de la Musique de la Chambre » charge qu'il exerçait en titre « en la place de François Richard » à partir de 1656. Il recevait en cette qualité une somme de 600 livres[2]. La charge de Surintendant lui rapportait également 600 livres et celle de Maistre des enfants 720. Il touchait donc du Roi une somme de 1.920 livres par an, représentant un traitement très considérable pour l'époque. Cambefort était ambitieux. Les honneurs dont il jouissait ne faisaient que l'inciter à en désirer davantage. Lorsqu'en 1659 fut célébré le mariage du Roi et de Marie-Thérèse, il songea tout de suite à se faire nommer Maître de chapelle de la nouvelle Reine, Mazarin trouva cette requête fort naturelle et écrivit à son factotum l'abbé Buti, le 21 octobre 1659 : « J'aime le sieur de Cambefort et vous le pouvez asseurer que je seray bien aise de l'obliger en ce qu'il désire et il sera bon mesme que vous en disiez un mot au sieur Colbert, car je ne seray pas fasché de le preferer à tous les autres[3]. » Il semble qu'après un telle recommandation, la nomination de Cambefort dût être nécessaire, mais Colbert sentait que le cardinal n'en avait plus pour longtemps à vivre et ne pouvait se passer de ses services : il n'en fit qu'à sa tête. La longue lettre où Cambefort fait ses doléances à Mazarin vaut d'être publiée intégralement car elle montre l'impuissance du Ministre à se faire obéir de l'astucieux Colbert.

Monseigneur,

Après avoir rendu graces à Vostre Eminence de la bonne volonté qu'il luy a pleu de me tesmoigner sur le suject de la Maistrise de la Chapelle de la Reyne future, j'ay confusion de me sentir obligé de vous dire que cette bonne volonté me demeure infructueuse ; et j'en ay d'autant plus de douleur, que je perds par là l'espérance que j'avois de rendre dans cet employ quelque petit service à V. E. Ce qui me con-

1. Arch. Nat. K. K. 209 f° 46.
2. V. Etat de 1657. B. N. Lc 25/93. Arch. Nat. K. K. 209 f° 48.
3. Aff. Etrangères. France, 281, f° 234.

sole, Monseigneur, c'est d'avoir trouvé grace devant Elle, sy par mes soings inutiles, je n'ay peu me rendre agréable à M. Colbert. Ce n'est pas, Monseigneur que je n'aye tenté touttes les voyes résonables pour le faire consentir au choix de V. E. et que je n'aye offert pleusieurs foix de me prescrire le prix d'une chose que je désire avec tant de passion. En effect, Monseigneur, Je ne[1] point de bien que je n'employée sans réserve, pour me conserver l'honneur qu'il vous a pleu de me faire. J'advoue bien, Monseigneur, que ceux qu'il a préférés contre les ordres de V. E. à la prière de M. Coumont, secrettaire des commandements de la Reyne, son amy intime, en faveur des sieurs Camus et Boesset, lequel Camus n'est point conneu pour avoir jamais faict des mottets, son principal talent est de jouer du dessus de viole et faire quelques airs pour montrer à ses escoliers à Paris.

Le sieur Boesset est intendant et Maistre de Musique de la Chambre du Roy comme je suis et de plus il est Maistre de Musique de la Reyne[2], de père en fils (*sic*), lequel il y a huict ou neuf ans qu'il n'exerçoit plus ses charges se reposant sur moy tant pour instruire les pages que pour conduire les dites musiques [ce n'est] que depuis un an qu'il a pensé aux charges de la Reyne futeure, c'est ce que tous ceux de la musique sçavent bien.

Vostre Eminence eust la bonté d'escrire à M. l'abbé Boutti, de Saint-Jean-de-Luz, le 22 octobre 1659, ces propres parolles : « *J'ayme le sieur de Cambefort et vous le pouvez asseurer que je seray bien aise de l'obliger en ce qu'il désire et il sera bon mesme que vous en disiez un mot au sieur Colbert, car je ne serai pas fasché de le préférer à tous les autres.* » La lettre luy a esté montrée. Ensuitte V. E. luy a commandé à Aix de me préférer pour les dittes charges à tous les autres et il respondit à V. E. que c'estoit une affaire faicte.

A son retour à Paris, je le fut voir dix ou douze fois sachant la bonne volonté de V. E., mais il n'a faict aucun estat de mes visites, disant qu'il n'avoit rien de réglé avec V. E. ; et le pressant de ce que j'aprenois, il me disoit qu'il m'envoyeroit quérir. J'estois asseuré qu'il avoit offert les charges au sieur Lambert luy disant que s'il y vouloit penser il n'y auroit rien affaire pour un autre et qu'il y donnoit huict jours de temps pour ly résoudre, luy offrant de luy faire meilleur marché qu'à un autre et qu'il ne se mist pas en peine s'il n'avoit point d'argent. Deux jours après, le dict sieur Lambert le fut remercier disant qu'il n'estoit point capable de faire des mottets et que sy c'estoit pour des airs il y pourroit songer.

1. Pour *n'ai*. Nous respectons scrupuleusement l'orthographe baroque du musicien et sa syntaxe fantaisiste. On sent que la lettre a été écrite d'un trait : il y a des mots passés, des phrases qui n'aboutissent pas.

2. J.-B. Boesset partageait cette dernière charge avec Le Camus. Tous deux, peu après leur nomination à la Maîtrise de la jeune reine, quittèrent le service d'Anne d'Autriche. Ce furent Cambert et Gabriel Bataille qui leur succédèrent. V. Nuitter et Thoinan, *Origines de l'opéra français*, p. 79.

Ensuite M. de Caumont, secrettaire de la Reyne, fut chez M. Colbert avec les sieurs Boesset et Le Camus et fit le marché à seize mille livres et luy fit son billet de la dicte somme pour s'asseurer des brevets qu'il retira pour donner le temps aux dicts sieurs Le Camus et Boesset de vendre les charges pour faire leur argent.

V. E. a eu la bonté d'escrire d'Avignon le 27e mars 1660 à M. Colbert ces mesmes parolles : « *Vous sçavez qu'avant que vous partissiez d'Aix, je vous dis que je souhaittois que le sieur de Cambefort fut préféré à tout autre pour la Maistrise de la Chapelle de la Reyne future, et comme il y a des raisons particulières qui me font désirer que le dict sieur de Cambefort puisse estre bientost pourveu de cette charge, mon intention est que vous terminiez cette affaire sans perdre de temps.* » Je luy donné la lettre en main propre. La responce fut : « *Cela ne se peut. Je bien faict ce que je faict; j'escriray mes raisons à Son Eminence. Vous voulez vous investir de toutes les charges.* » Je n'en ay que comme le sieur Boesset en possède de père en fils, sans celle de Maistre de Musique de la Reyne. Touttes celles que j'ay, ça esté par la faveur de V. E. ayant eu l'honneur de la servir sept ans, pendant le temps que j'ay esté à Elle, de la main du feu Roy qui m'envoya quérir à Saint-Germain-en-Laye, après la mort de feu Monseigneur le cardinal de Richelieu.

Deux jours après, il les fit délivrer aux dits sieurs Camus et Boesset. Tout Paris a sceu ce procédé et ont sceu la bonne volonté que V. E. a eu pour moy par les deux lettres : ayant faict des copies que tout le monde a veues, Je faict cela pour mettre mon honneur à couvert. Si ces Messieurs en donnent seize mille livres, j'en donneray dix-sept mille pour conserver l'honneur que V. E. me fait, me refer[an]t en sa bonne volonté. Mais j'ose dire avec tout Paris, qui nous cognoissent les uns et les autres, qu'ils n'ont point pour la chapelle, ny la voix, ny les autres qualités nécessaires pour la composition des Mottets et quand mesme, ils pourraient entrer en concurrence avec moy, j'ose dire avec plus de liberté, qu'ils n'ont pas honneur d'estre comme moy, créature de V. E. et qu'ainsy ils ne sçauraient jamais esgaller, ny le zelle ny la fidélité de celuy qui sera avec veneration toute sa vie

Monseigneur, de V. E.
Le très humble, très fidelle et très obéissant serviteur et créature

CAMBEFORT.

De Paris, ce 19e apvril 1660.

Les plaintes de Cambefort étaient fondées, ni Le Camus, ni Jean Boesset n'étaient hommes à composer de doctes motets. Michel Lambert, plus concienciеux, avait décliné l'offre. Mais la volonté de Colbert prévalut et le pauvre Cambefort dut se contenter de ses charges

à la Cour. La mort de son beau-père Paul Auger, le 23 mars 1660 [1], l'avait rendu titulaire de la Surintendance qu'il exerçait en fait depuis 1655. En dépit de ses titres honorifiques, il ne jouissait pas de l'éclatante renommée à laquelle il semblait pouvoir prétendre quelques années auparavant. L'invraisemblable fortune du jeune Lulli lui barrait l'accès de la Musique dramatique. A la Cour on ne jurait plus que par *Baptiste* et le Roi ne s'en fiait qu'à lui seul du soin de composer et de régler des ballets. Obligé d'abandonner un genre en lequel il avait fait de si éclatants débuts avec le *Ballet de la Nuit* en 1653, il se tourna vers la Musique d'Église [2].

Le 23 avril 1661 le gazetier Loret rend compte d'un office solennel aux Feuillants et paie à cette occasion un tribut d'éloges à Cambefort :

Des chantres de Sa Majesté,
En assez grande quantité,
Chantèrent le divin service,
Ou (si l'on veut) divin office,
Ayant pour chef et conducteur,
Directeur et compoziteur,
Camefort, expert en Muzique (*maistre de la muzique du Roy*).
Par pratique et par téorique,
Et qui sert, dans ce bel employ,
Par quartier, dignement le Roy.

Cette cérémonie où s'étaient fait entendre les voix enchanteresses de Mlles de La Barre, Hilaire et Sercamanant fut un vrai triomphe pour Cambefort. Ce fut hélas le dernier de sa vie. Il devait faire très froid en l'église des Feuillants, car Loret y attrapa « une toux cruelle qu'on soupçonnoit d'être mortelle ». Sans doute, pareil sort arriva à l'infortuné musicien puisque, quinze jours plus tard, il succombait. A la date du jeudi 5 mai 1661, on lit sur le Registre des décès de la paroisse Saint-Eustache : « Convoy du chœur et vespres pour deffunt M. de Cambefort, surintendant et Maitre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy, demeurant rue des Prouvaires et inhumé

1. « Mercredi 24 mars 1660, convoi de 32, service complet pour défunt M. Auger, surintendant de la musique de la chambre du Roy demeurant rue Plâtrière, inhumé dans nostre Eglise », Registres de la paroisse Saint-Eustache. Acte copié par Beffara. (Ms. fr. 12.526, f° 102.)

2. Muze historique. Lettre du 23 avril 1661, p. 52 (édition Livet, t. III, p. 344).

dans notre église, 4 porteurs, 6 cierges, ouverture dans l'Église, descente. Le service fait le lundi 30 du present Mois[1].

Reçu	52 7
Reste	24
	76 7

La mort du pauvre Cambefort passa totalement inaperçue et les gazettes n'en parlèrent que pour saluer par des acclamations la nomination de Jean-Baptiste Lulli à la Surintendance de la Musique de la Chambre[2].

Avec Cambefort disparaissait le dernier représentant de l'École de l'Air de Cour. On peut même dire qu'il avait, de plusieurs années, survécu à son art. Plus clairvoyant que la plupart des compositeurs du règne de Louis XIII, il avait d'abord compris vers quoi s'acheminait la musique de son temps, mais après avoir sacrifié avec hardiesse aux tendances nouvelles, il s'était arrêté en chemin et dévot à une esthétique désuète, s'était désintéressé de la marche des idées qu'il avait contribué à mettre en branle. Lui qui avait repris si heureusement, dans le *Ballet de la Nuit*, la tentative de Guédron[3] pour dramatiser la musique des ballets de Cour, laissa à Lulli le soin et l'honneur de mener la réforme à sa fin naturelle : la création de l'opéra français. Il faut voir en cette abstention de Cambefort l'effet du manque de confiance dans le pouvoir expressif de la musique que Mersenne signalait dès 1636 chez les compositeurs français. « Nos musiciens, écrivait-il, sont, ce semble, trop timides pour introduire cette manière de recyt en France quoy qu'ils en soyent aussi capables que les Italiens[4]... » Lorsqu'on considère le manque absolu d'initiative des compositeurs de la Cour entre 1630 et 1670 on peut se demander si, sans le Florentin, ils fussent jamais parvenus à imaginer autre chose que leurs insipides pastorales en musiques, formées d'airs et de dialogues cousus bout à bout. Il fallait un Lulli, italien francisé, pour adapter le style récitatif aux exigences de la langue et du goût français.

Henry PRUNIÈRES.

1. Ms. fr. 12.526, f° 102.
2. Gazette du 19 mai 1661, p. 481 et Ms. fr. 7.651, f° 9, v°.
3. *La délivrance de Renaud* (1617), et *Tancrède dans la forêt enchantée* (1619).
4. Harmonie universelle *Des chants*, p. 357.

RÉCIT DE LA NUIT

Languis _ san _ te clar _ _ té Ca_chez-vous dessous l'on _ _ de fai_tes pla _ ce à la_ Nuit _ la plus bel _ le du mon _ de Qui des_ _ sus l'ho_ri _ zon s'a_che_mine à grands_ pas _ C'est moi de qui l'on prise et la noir_

6 5
4 3

5 6

_ceur et l'om _ bre_ et_j'ai mille a _ gré _

_ments dans mon em _ pi _ re Som _ bre_ Qu'en

tou_te_sa_splen_deur. le jour mê _ me n'a pas pas

RÉCIT DES HEURES

Vous pous _ sez le _ so_leil _à.

bout Et vous pour_riez ré _ gner par _

_tout Mais u _ ne Reine. et

ses___ ver _ tus cé _ lè _ bres

Dé_truisent vos té _ nè _

_ bres Vous pous _ sez le so _ leil à

Vous pous _ sez le _ _soleil à

Vous pous _ sez le so _ leil à

_ bres Vous pous _ sez le so _ leil à

bout Et vous pourriez ré _ gner par _ tout

bout Et vous pourriez ré _ gner par _ tout _

bout Et vous pourriez ___ ré_gner par _ tout _

bout Et vous pourriez ré _ gner _ par _ tout

Mais u _ ne Reine et ses___ ver _

et ses ver _

Et ses___ ver _

Mais u _ ne Reine et ses ver _

_tus cé _ lè _ bres

_tus cé _ lè _ bres Dé _ trui_sent

_tus cé _ lè _ bres Dé _ trui_sent

_tus cé _ lè _ bres De _ trui _ sent Dé _

Dé_trui_sent vos té _ nè _ bres

Dé_trui _ sent vos té_nè _ _ bres

Dé_trui _ sent vos te _ nè _ _ bres

_ trui _ sent vos té _ nè _ _ bres

RÉCIT DE VÉNUS

Fu_yez bien loin Fuy _ ez bien loin en_ne _
Jeu_ne Lou _ is Jeu _ ne Lou_is le plus

_mis de la joy _ e tris _ tes ob _
grand des Mo _ nar _ ques Dans ______ quelque

jets Faut-il que l'on vous voy _
temps Vous por_ te _ rez des mar _

_e Par_my tout ce qu'a _ mour
_ques De ce Dieu dont ja _ mais

a d'ay _ ma _ ble ______ et de doux
on n'é _ vi _ te ______ les coups

Il n'est pas jus _ te ce me sem _
Il faut cé _ _ der à sa puis _ san _

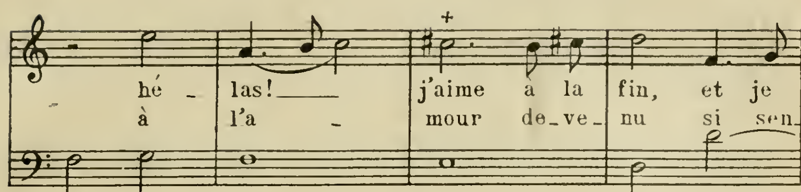
_ ble Que vous soy _ ez mes _
_ ce Et que vous fas _ siez

_ lez en _ sem _ ble Mon fils et vous
co _ gnais_san _ ce Mon fils et vous

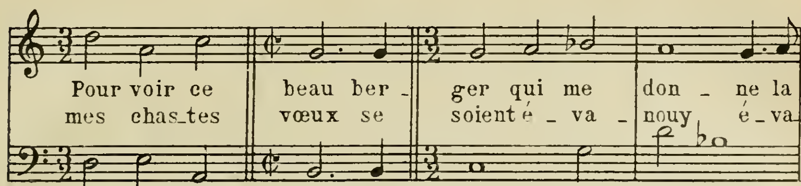
RÉCIT DE LA LUNE

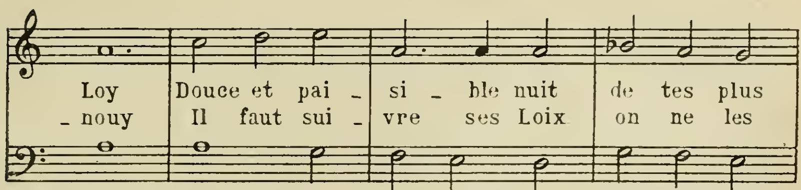
Moy dont les froideurs ___ les froi_
Mais, mon cœur est-il ___ donc pos_

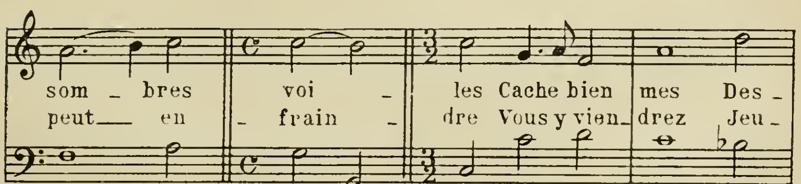
_ deurs ___ sont con_ nu _ _ es
_ si _ _ _ ble que tu sois

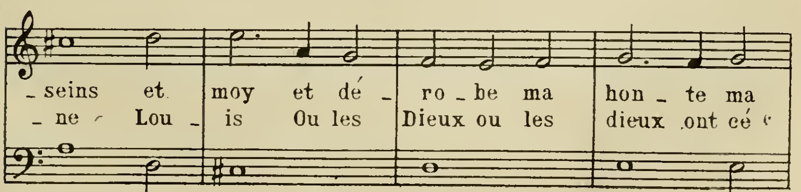

hé _ las! j'aime à la fin, et je
à l'a _ mour de_ve_ nu si sen_


tom _ be des nu _ es
_ si _ ble Et que


Pour voir ce beau ber _ ger qui me don _ ne la
mes chas_tes vœux se soient é _ va _ nouy é_va_


Loy Douce et pai _ si _ ble nuit de tes plus
_ nouy Il faut sui _ vre ses Loix on ne les


som _ bres voi _ les Cache bien mes Des _
peut en _ frain _ dre Vous y vien_ drez Jeu _


_ seins et moy et dé _ ro _ be ma hon _ te ma
_ ne Lou _ is Ou les Dieux ou les dieux ont cé

honte à tou - tes les Es - toi - les
- dé les Rois ont lieu de crain - dre.

LA MUSIQUE FRANÇAISE EN 1912

La Musique française a perdu, en 1912, son représentant le plus populaire, Massenet, mort à Paris le 13 août, âgé de soixante-dix ans.

Sans doute la représentation récente de *Roma*, les soins que Massenet, au moment de sa mort, donnait encore à d'autres œuvrages, prouvent que s'il eût vécu davantage, il n'eût pas de sitôt cessé de produire ; en ce sens, sa mort n'est pas seulement un deuil mais une perte pour l'art musical de notre pays. D'autre part, les dernières œuvres de Massenet n'avaient ajouté grand'chose ni à sa gloire, ni au patrimoine artistique de notre pays : depuis plusieurs années, il ne faisait guère que se survivre dans le succès persistant de *Manon* et de *Werther*.

Ne cherchant point ici à exprimer un goût personnel sur les hommes et les œuvres de l'art musical contemporain, mais seulement à signaler comme de simples faits les manifestations de cet art qui apporteront aux historiens de l'avenir un témoignage recevable sur notre époque, nous ne songeons point à étudier l'œuvre de Massenet mais seulement, s'il se peut, à l'heure où la mort vient d'y mettre le point final, à en marquer le caractère général.

Sa popularité même la désigne à l'attention de l'avenir. Massenet a occupé la scène musicale, durant près de quarante années, avec une assiduité, une constance, et parfois un éclat auxquels il faut rendre hommage. Des succès comme ceux du *Roi de Lahore*, d'*Hérodiade*, de *Manon*, de *Werther* sont trop permanents pour être inexplicables : ils témoignent, chez Massenet, d'un pouvoir singulier de séduction. Ce pouvoir, Massenet s'est toujours moins préoccupé de l'exercer sur l'élite que sur la foule. La nature, qui lui avait départi à un degré rare le don de plaire, lui en avait donné à un degré non moins élevé le désir.

Aussi observera-t-on dans son œuvre, lorsqu'elle aura reculé dans le temps où elle plonge déjà assez avant pour une bonne part, deux traits qui semblent contradictoires : une personnalité musicale extrêmement originale et marquée, jointe à un caractère artistique d'une étrange débilité. Massenet aura été un génial inventeur de mélodies. Cette invention n'était pas seulement chez lui abondante et spontanée ; elle était personnelle ; il trouvait des thèmes bien « à lui », d'un ton caressant et chaleureux, d'une note sensuelle et prenante, et tels qu'à les entendre on les reconnaissait du coup pour être de lui. Avec cela, technicien d'une adresse fort déliée, il savait à merveille présenter ses séduisantes trouvailles mélodiques et en tirer parti.

Mais, soit que les grâces de sa sensibilité fussent affaiblies de quelque nonchalance, soit qu'il fût la première victime de ses propres séductions, il n'a jamais fait autre chose, dans ses opéras, que de décalquer en musique les modes de la littérature ou des arts plastiques et celles qui avaient déjà fait, auprès des foules, leurs preuves de succès. De là vient que sa conception du drame lyrique, à une époque disputée entre les derniers vestiges du Meyerbeerisme, entre Wagner, et entre le vérisme italien, montre une incertitude à ce point superficielle. En sorte que le mouvement musical, dans ces quarante dernières années, s'est fait en dehors du maître qui occupa la scène française avec le plus de continuité.

Le dernier opéra représenté du vivant de Massenet, *Roma,* joué en 1912 à Monte-Carlo d'abord, puis à Paris, apporte un nouveau témoignage de cette dualité singulière chez le maître défunt. Le sujet de ce drame lyrique oppose aux passions de l'amour l'intransigeance farouche de la religion et du patriotisme romains. Massenet a fait un effort visible pour accorder sa lyre au ton quelque peu austère de cette tragédie ; il a voulu lui donner parfois, en musique, les accents sévères et les lignes sobres de l'oratorio et par endroits ceux, plus carrément impérieux, d'une musique civique. Tentative plus honorable qu'heureuse, a-t-il semblé, où son inspiration parut se renouveler moins qu'elle ne se dépouillait.

Les deux grandes scènes lyriques parisiennes ont déployé en 1912 une activité considérable mais dont quelques manifestations parurent singulièrement étranges et malheureuses. L'obligation imposée par les cahiers de charges, de monter chaque année un

nombre fixe, et assez élevé, d'ouvrages nouveaux, si elle ne suffit pas à la production *commerciale* de la musique dramatique française, dépasse, semble-t-il, le niveau *artistique* de cette production; les directeurs de nos scènes subventionnées, qui devraient choisir avec sévérité les œuvres qu'ils montent à nos frais et qu'ils honorent de la consécration attachée au caractère de leurs théâtres, se trouvent amenés, pour atteindre le chiffre d'« actes nouveaux » prévus par le cahier des charges, à représenter des ouvrages médiocres : du moins pourrait-on attendre d'eux qu'ils ne descendissent pas si souvent au pire.

Tel fut cependant le cas où se mit l'Opéra, avec le *Cobzar*, opéra en deux actes de Mme Ferrari, sur un livret de Mlle Hélène Vacaresco et de M. Paul Milliet; un grand nombre de thèmes populaires empruntés au folk-lore roumain, mais traités avec platitude, n'ont point réussi à vivifier ce pauvre ouvrage. Le ballet des *Bacchantes*, de M. Alfred Bruneau, s'il était représenté pour la première fois, appartient à la jeunesse de ce musicien vigoureux et hardi : on y trouve, dans cet état presque fruste où restent souvent les œuvres de début, une franchise, une clarté, un souci de la vérité scénique dignes du talent que l'auteur a développé depuis lors en des ouvrages plus significatifs.

L'œuvre la meilleure que nous ait révélé l'Opéra-comique est assurément *la Lépreuse*, drame lyrique de M. Sylvio Lazzari, écrit sur la légende saisissante de M. Henry Bataille. Le sentiment de grave mélancolie répandu sur cette partition, le caractère tendre et rêveur des thèmes amoureux, la violence des scènes où la maladie et la superstition prennent une horreur magique, l'unité pittoresque d'une musique fidèle au sentiment populaire, ont conquis à *la Lépreuse* dans le grand public, l'estime que les amateurs vouaient de longue date à M. Lazzari. On a vu également avec plaisir, dans *la Sorcière*, un musicien aussi bien doué que M. Camille Erlanger, et d'une sensibilité aussi personnelle, renoncer à l'encombrement dont il avait gâté quelques-uns de ses précédents ouvrages.

En revanche, deux actes de M. Fijan, *les Fugitifs*, ont paru déplacés sur une scène nationale qui, comme telle, n'est point faite pour les travaux d'amateurs, et des protestations unanimes se sont élevées contre l'accueil fait par l'Opéra-comique à *la Danseuse de Pompéï* de M. Jean Nouguès, ouvrage dont la musique semblait faite

tout au plus pour accompagner les spectacles d'un *music-hall*. Du même auteur, le Grand-Théâtre de Rouen, puis le Théâtre de la Gaîté-Lyrique, à Paris, ont représenté une sorte d'épopée musicale napoléonienne : *l'Aigle*.

C'est aussi la Gaîté qui a représenté un opéra algérien de M. Isidore de Lara, *Naïl*, où ce compositeur semble vouloir renoncer aux formules trop faciles qui avaient fait la fortune de *Messaline*, mais sans avoir trouvé de quoi y suppléer.

On doit signaler la tentative faite, en dehors de nos scènes régulières, par M. Edmond Malherbe, titulaire du prix de Rome en 1899, pour révéler au public trois ouvrages de sa façon, deux drames lyriques populaires, *Madame Pierre* et *l'Émeute* et une bluette pseudo-hellénique, *Cléanthis*. L'entreprise rappelait celles que fit Berlioz au début de sa carrière ; on l'a suivie avec sympathie mais les difficultés qu'elle représentait parurent hors de proportion avec la valeur des ouvrages dont il s'agissait.

Parmi les manifestations du théâtre musical en province, si rares en France, on doit signaler à Nancy la création du *Pays*, drame lyrique de M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de cette ville, partition grave et forte d'un des musiciens français actuels qui honorent le mieux leur art [1].

La faveur persistante des ballets russes et spectacles analogues, dans des années où l'art pictural et décoratif tend à pénétrer la vie sociale tout entière, ne pouvait manquer d'agir sur la production musicale : les vives couleurs savent susciter les arabesques mélodiques et les parures orchestrales. Les « concerts de danse » donnés par Mlle Natacha Trouhanowa, à côté d' « adaptations » plus ou moins heureuses, nous ont aussi révélé l'œuvre la plus brillante sans doute et la plus forte qu'aient à enregistrer les annales de la musique française en 1912 : la *Péri*, pantomine de M. Paul Dukas. Peut-être y sent-on d'une part un peu d'artifice dans l'orientalisme, et une influence trop proche du Rimsky-Korsakow, peut-être d'autre part l'auteur aurait-il pu renouveler davantage quelques procédés d'exposition qui se trouvent déjà dans son célèbre *Apprenti sorcier*, mais la justesse scénique des thèmes, la sûreté à la fois logique et

1. Le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, a donné la *Farce du Cuvier* de M. Gabriel Dupont.

chaleureuse du développement, l'équilibre souverain des proportions, les scintillements de l'orchestre le plus lumineux donnent à la *Péri*, comme à presque tous les ouvrages dont M. Paul Dukas est trop ménager, un éclat superbe.

Pour les ballets russes, M. Reynaldo Hahn avait écrit la partition un peu cursive sans doute, mais élégante, adroite et spirituelle du *Dieu Bleu*; à la même entreprise de spectacles, M. Maurice Ravel a donné *Daphnis et Chloé* où il mêla d'une façon ingénieuse les voix du chœur à celle de l'orchestre, et dont le « pointillisme » sut obtenir, dans les pages animées, quelques effets amusants.

Un gros fait divers, qui semble devoir rester sans lendemain, a marqué un moment la saison des concerts : les journaux annoncèrent un beau jour que le directeur des Concerts Colonne venait de découvrir chez un pauvre pianiste de restaurant et copiste de musique un génie extraordinaire et jusqu'alors inconnu. Le héros de ce roman-feuilleton s'appelait M. Ernest Fanelli : il avait une cinquantaine d'années et depuis trente ans l'adversité le condamnait à enfouir dans une malle des compositions qui, une fois connues, devaient le mettre au rang des plus grands. L'expérience fut faite avec des tableaux symphoniques (*Thèbes*) écrits vers 1882 par M. Fanelli sur le *Roman de la Momie* de Théophile Gautier. Le Châtelet retentit d'acclamations sans mesure et sans fin : dans cette œuvre déjà ancienne d'un artiste qui, lorsqu'il écrivit, était fort novice, les gens de sang-froid saluèrent des promesses rétrospectives assez distinguées : rien de plus. Il faut souhaiter que des procédés de lancement, bons pour un produit culinaire ou pharmaceutique, ne se répandent pas dans le monde musical : l'affaire Fanelli, survenant peu d'années après l'affaire Dupin, montre qu'ils y sont déplacés.

L'œuvre la plus importante par ses proportions que nous aient donné les grands concerts a été l'aimable oratorio de M. Gabriel Pierné, *Saint-François d'Assise*, où le distingué compositeur semble s'être attaché surtout aux détails pittoresques qui fleurissent dans la jolie légende du saint homme.

La musique pure trouve toujours, chez nos symphonistes, des adeptes fidèles : les Concerts Lamoureux ont ainsi donné en 1912 une brillante et ferme symphonie de M. F. Le Borne, où l'orgue intervient dans la conclusion ; les Concerts Hasselmans, une sym-

phonie de M. Ganaye. Aux Concerts Colonne on a entendu une symphonie de M. André Gédalge, et une autre de M. Théodore Dubois.

Parmi les autres œuvres de musique pure, on mentionnera les *Variations* pour orchestre de M. Delune, les pièces pour harpe et orchestre de l'excellente harpiste Mlle Henriette Renié, la fantaisie pour piano et orchestre de M. Ch. Quef, le concerto pour violoncelle de M. Joseph Jongen, le *Lamento* de M. Gaubert, le *Chant élégiaque* de M. Florent Schmitt, pour le même instrument.

Mais les ouvrages de musique « à programme » avec ou sans le secours de la voix, demeurent les plus nombreux. M. Charles Tournemire a commenté, sans grand éclat, mais avec une judicieuse correction, le *Psaume LVII*; on a apprécié un juste sentiment de la nature dans une page de M. Pierre Kunc : *Au pied des Monts de Gavarnie,* une vigoureuse force pittoresque dans la *Chasse du prince Arthur* de M. Guy Ropartz, et une poétie attendrie dans la courte page (du même auteur) intitulée *A Marie endormie*. On mentionnera encore quelques ouvrages de Mme Labori, de MM. Amédée Reuchsel, Kœchlin, Canteloube, Drœghmans, Paul Pierné, etc. ; mais pour finir, il faut mettre en relief les *Évocations,* pour orchestre, de M. Albert Roussel, données à la Société nationale. C'est une sorte de triptyque (*les Dieux dans l'ombre des Cavernes; la Ville rose; Aux bords du fleuve sacré*) où le compositeur chante des souvenirs d'Extrême-Orient. Il n'y a rien là de l'exotisme superficiel ou conventionnel qui assomme si souvent en pareil cas, mais au contraire une sensibilité sincèrement touchée et renouvelée par le spectacle des choses lointaines.

Les *Évocations* de M. Albert Roussel sont probablement, avec la *Péri* de M. Paul Dukas, l'ouvrage le meilleur qu'ait donné la musique française dans cette année 1912, où elle montra une fois de plus une activité heureusement diverse[1].

JEAN CHANTAVOINE.

1. Pour un relevé, aussi complet que possible, des œuvres nouvelles (et autres) exécutées durant l'année, on consultera avec fruit la collection du *Guide du Concert*.

BIBLIOGRAPHIE[1]

Der Stil in der Musik, von Dr. Guido Adler, O. O. Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität. I. Buch, *Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. 1 vol. in-8, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

« C'est la première fois, dit l'auteur, que paraît un ouvrage sur le style en musique ». Le sujet, qu'il convient d'abord de poser et de circonscrire en une étude générale, ne pourra être approfondi qu'après des recherches et des controverses sur différentes parties. M. Guido Adler est le premier à les souhaiter : tel est, dit-il, un des buts de sa publication. Volontiers, à plusieurs reprises, il appuie sur l'état sommaire de nos connaissances quant à la définition, à la théorie, à l'histoire du style musical. Le temps n'est pas venu encore d'en écrire un traité complet ; mais l'on doit en repérer les points essentiels.

Lors même que ces lignes ne seraient point datées du 12 octobre 1911, leur ton de tranquille simplicité suffirait à marquer la distance qui les sépare du temps où, de très bonne foi, Fétis et ses disciples croyaient écrire à chaque essai un livre « définitif ». Aujourd'hui gagnée aux fortes disciplines des méthodes scientifiques, la musicologie a pris conscience d'elle-même et de l'étendue de ses devoirs et de son domaine : et c'est justement pourquoi ses représentants les plus autorisés n'éprouvent aucun embarras à présenter leurs plus solides travaux comme des constructions provisoires, à laisser à quelques-unes de leurs conclusions une forme négative ou dubitative, à déclarer, ainsi que fait M. Guido Adler, que telle ou telle question « reste ouverte ».

Des trois divisions que l'auteur s'est fixées : Principes, Genres, Périodes du style musical, ce tome I contient les deux premières. L'usage et l'abus qu'on a fait du mot *style* en littérature et en art ont passablement embrouillé sa définition. En somme « il comprend beaucoup de choses ». On l'applique simultanément à l'ensemble des expressions d'un art, d'un genre, d'une époque, d'une école, et à la manière propre à un seul écrivain, un seul peintre, un seul compositeur ; et de

1. Il sera rendu compte, dans l'*Année Musicale* de 1913, des ouvrages parvenus dans nos bureaux avant le *15 octobre 1913*, dernier délai (N. de la R.).

même que l'on vend aux collectionneurs des manuels qui leur apprennent à « discerner les styles » des bibelots qu'ils achètent, de même on propose aux admirateurs de Beethoven, de Palestrina, de Mozart, des formules pour distinguer chez ces maîtres trois, dix, vingt styles ou « manières ». Déjà en 1648 on entendait Schütz parler de « styles différents » en musique : à chaque génération le nombre en a augmenté et de nos jours « l'individualisme moderne » en multiplie les variétés. Il convient donc d'en dégager, avant toute autre constatation, les principes fondamentaux. On les découvrira dans « le choix du matériel sonore et la façon de l'employer », qui sont « la pierre angulaire du style artistique ».

Cette première partie du travail de M. Guido Adler n'est pas sans analogie avec l'ouvrage récent de M. Maurice Emmanuel : c'est bien la « langue musicale », base nécessaire du style, que le professeur autrichien étudie, de façon plus générale que son collègue français, moins approfondie parce que son plan lui commande d'être succinct et de réserver les déductions historiques pour sa troisième partie (périodes du style), plus étendue en quelques directions parcequ'à l'occasion ses regards se portent jusqu'au lointain de l'art exotique et des « hétérophonies » bizarres. Les pages qui concernent les « critères rythmiques », la constitution de la mélodie, les influences nationales (où l'auteur, notons-le en passant, repousse la qualification de « compositeur croate » proposée pour Haydn), doivent être signalées parmi les plus intéressantes, dans la première partie, comme, dans la seconde (*Stilarten*, genres du style), les chapitres ou les passages qui définissent la musique liturgique, sacrée et religieuse, ceux qui soulignent les difficultés actuelles d'interprétation de la musique ancienne, et ceux où, sous le titre *Ort und Zweck*, M. Guido Adler traite de « l'Art en place et en sa place » et de « l'appropriation au but », dont il n'accepte pas intégralement le principe ni les conséquences ; car, dit-il, « de même que le plaisir musical existe en soi, l'art a aussi son but en lui-même », — ce qui rappelle la théorie de « l'art pour l'art » et conduirait à la distinction de la musique pure et de la musique appliquée.

L'incertitude du trop abondant vocabulaire à l'aide duquel en littérature, en musique, en art, on se plaît à étiqueter les styles, — à commencer par « le grand style », qui englobe ou exclut, selon l'heure, les mêmes expressions de la pensée, — est soulignée sans amertume par M. Guido Adler. A le voir cheminer d'un pas toujours égal parmi la complexité des problèmes qui se dressent autour de lui, on croit suivre un géographe, moins pressé de découvrir que d'ordonner, et qui préfère laisser des blancs sur sa carte, plutôt que d'y inscrire des données insuffisamment contrôlées. Aussi n'éprouve-t-on nulle surprise à le voir de temps en temps entrer en collision avec M. Hugo Riemann, explorateur intrépide, lancé à la quatrième vitesse sur les routes les plus rocailleuses.

L'opinion que nous pourrions exprimer sur le livre de M. G. Adler aurait beau être impartiale, elle ne sera équitable qu'après la publication du second volume. Il nous sera cependant permis de dire que nous attendons avec quelque chose de plus que de la curiosité l'achèvement d'un ouvrage qui, entre beaucoup d'autres mérites, incite à réfléchir et à travailler.

Michel Brenet.

Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790, par Raymond van Aerde. — (Extrait du tome XXI du *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines.*) 1 vol. gr. in-8. Godenne, à Malines, 1911.

Aux intéressants documents sur les musiciens communaux des anciennes cités flamandes qu'ont fait connaître Van der Straeten, Van de Casteele, L. Lefebvre et autres, M. Van Aerde vient d'ajouter une abondante moisson, soigneusement recueillie aux archives de la ville de Malines et habilement présentée et commentée. Nous n'aurions qu'une idée incomplète de la vie musicale d'autrefois, si, en nous absorbant dans l'étude assurément primordiale et captivante des grands compositeurs et de leurs œuvres, nous omettions de nous informer des services rendus par d'autres musiciens, de très humble origine comme de très modeste talent, restés en contact direct avec le peuple auquel, dans les fêtes profanes ou religieuses, kermesses ou *ommegangen* (processions), ils rendaient familières non seulement les airs à danser et les mélodies populaires, mais sans doute aussi quelques-unes de ces chansons à trois ou quatre parties que les éditeurs annonçaient comme « convenables tant aux instruments qu'à la voix ».

A l'heure actuelle et tandis que se trouve tout nouvellement posé le problème de la participation des instruments aux exécutions vocales du xv[e] et du xvi[e] siècles, il semble que les ménestrels et leurs groupements en « bandes », ou petits orchestres, doivent particulièrement attirer l'attention des musicologues : aussi accueilleront-ils avec empressement le livre de M. Van Aerde, qui renseigne de façon sûre et complète sur l'organisation professionnelle, les fonctions, les salaires des instrumentistes malinois.

M. Brenet.

La chanson populaire de l'île de Corse, par Austin de Croze. — Avec conclusion de M. Paul Fontana. 1 vol. in-16, Paris, Champion.

Conduit en Corse à contre-cœur par les hasards du métier militaire, M. Austin de Croze fut immédiatement conquis par le charme singulier

de l'île inconnue ou méconnue, et, dans un séjour de trois années, il s'adonna passionnément à l'exploration de ses paysages et de son folklore. La publication passablement tardive de l'agréable petit livre où il résume des souvenirs déjà lointains, lui semble le paiement d'une dette de reconnaissance contractée envers la Corse, pour les joies et les enseignements jadis reçus d'elle. C'est, en effet, servir l' « âme corse » que de répandre la connaissance de quelques-unes de ses plus directes émanations. Vingt-cinq mélodies notées, dont plusieurs fort intéressantes, sont répandues dans le volume. Deux sont tirées du livre de M. Ortoli sur les *Voceri*, trois autres, d'un recueil intitulé *la Lyre corse* (dont l'indication manque dans la copieuse bibliographie finale) ; plusieurs ont été données à l'auteur par un professeur et un prêtre de Bastia. On aimerait avoir quelques précisions sur les autres et savoir combien ont été directement recueillies de la bouche du peuple.

M. Brenet.

Correspondance de M. Balakirew et P. Tchaïkowsky, publiée avec une introduction et des notes, par S. Liapounow. — Saint-Pétersbourg, J.-H. Zimmermann, 1912.

L'intérêt documentaire de cette publication est assez manifeste pour que tout commentaire soit superflu. On y trouve, outre nombre de lettres complètement inédites, le texte complet de certaines dont M. Modeste Tchaïkowsky, dans la biographie de son illustre frère, n'avait fait connaître que des extraits. La nature enthousiaste, affectueuse et sévère, méthodique et passionnée de Balakirew y est, une fois de plus, montrée en belle lumière; et l'on y voit combien l'influence du maître fut, à maintes reprises, salutaire à Tchaïkowsky. Bien caractéristiques à cet égard sont les lettres où Balakirew critique la fantaisie ochestrale *Fatum;* donne à Tchaïkowsky le plan de *Roméo et Juliette* et, l'œuvre écrite, lui en montre les défauts; lui suggère l'idée de composer *Manfred* et finit par le décider après une longue période d'hésitation.

Tchaïkowsky, au cours de toute cette correspondance (qui, quoique irrégulièrement poursuivie, dura de 1868 à 1891) témoigne à Balakirew la plus respectueuse déférence, et n'hésite jamais à solliciter des conseils et des critiques dont bien souvent il prévoit la sévérité. On n'ignore pas qu'à d'autres occasions (et notamment dans une lettre de décembre 1877 à sa protectrice Mme von Meck [1]) il s'était laissé aller à parler du maître sur un ton d'impatience et même d'antipathie. L'étude de la personnalité de Tchaïkowsky conduit à estimer que l'une et l'autre attitude furent également sincères : toute sa vie durant, le compositeur

1. Cette lettre est publiée dans la biographie de Tchaïkowsky par son frère

fut tiraillé, tourmenté par des ambitions et des instincts contradictoires. Quoique entouré d'admirateurs et habitué au succès, il ne paraît jamais avoir été entièrement libre de doute et d'amertume. Il est difficile de voir s'il reconnaissait aux compositeurs élèves ou compagnons d'armes de Balakirew — compositeurs qu'il n'aimait guère — la force de pensée qu'il souhaitait de posséder : mais il reste certain qu'il sut priser à leur valeur les conseils que Balakirew ne refusa jamais de lui prodiguer. Nul ne trouvera inexplicable qu'il n'ait su réprimer certains mouvements, à dire vrai fâcheux, de dépit. Un exemple curieux de sa mentalité est fourni par le fait qu'un même jour, il écrivit à M. Serge Tanéiew qu' « il ne composait *Manfred* qu'à contre-cœur, ayant promis de le faire », et à Mme von Meck qu' « il travaillait à *Manfred* avec enthousiasme, oubliant tous ses autres ouvrages en cours ».

M.-D. Calvocoressi.

Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. — *Vierter und letzter Band, mit Nachtragen zu den drei ersten Bänden. Auf Grund handschriflicher und gedruckter Quellen bearbeitet von* Wilhelm Bäumker. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Joseph Gotzen. — 1 vol. gr. in-8, Herder, Freiburg in Breisgau, 1911,

L'idée de rassembler en une seule vaste collection historique toutes les mélodies composées en langue allemande pour le culte catholique, — ce que nous appelons en France les *cantiques*, — appartient à Karl-Severin Meister, qui n'en put faire paraître en 1862 qu'un premier volume, et laissa, à sa mort, en 1881, le tome II à l'état de projet. Sur l'invitation de l'éditeur Herder, un prêtre allemand, bon musicien, et travailleur aussi laborieux qu'instruit, Wilhelm Bäumker, accepta de continuer l'œuvre commencée. Dès 1883, parut un tome II qui portait encore au titre le nom de Meister, quoi qu'il fût entièrement l'ouvrage de Bäumker, lequel ayant, au cours du travail, mesuré l'insuffisance de l'essai de son prédécesseur, ne se décida à rien moins qu'à recommencer le tome I. Il le fit paraître en 1886 et donna le tome III, qui concerne le xviii[e] siècle, en 1891. Il terminait le tome IV, et après des difficultés sans nombre, se croyait à la veille de sa publication, lorsqu'il mourut subitement, le 3 mars 1905. M. le D[r] Joseph Gotzen a su mener à bien l'achèvement et l'impression de ce volume, qui complète un ouvrage énorme, véritable monument de patience érudite.

Ce tome IV, relatif au xix[e] siècle, sert en même temps de complément et supplément aux précédents. Il comprend, après quelques pages de résumé historique, une double bibliographie (littérature du sujet traité, en 73 articles, et bibliographie des recueils de chants, en 963 articles), suivie de la reproduction des préfaces jointes aux divers livres de cantiques et des actes de l'autorité ecclésiastique qui concer-

nent leur usage. A la page 417 commence la notation des pièces de chant, au nombre de 451, classées par ordre de matières, avec indications des sources et des variantes, et des notes explicatives. Après quoi se placent douze pages d'additions et rectifications aux trois premiers volumes, et des tables alphabétiques des textes de cantiques, des noms et des matières.

La lecture des mélodies est assez décourageante. Comparées aux pièces grégoriennes et aux thèmes populaires ou religieux de l'art polyphonique du xvie siècle, leur souffle paraît court, leur style mesquin, leurs formes timides et monotones. En Allemagne comme en France, au xixe siècle, la composition des cantiques semble avoir été abandonnée à des musiciens de beaucoup de zèle et de peu de talent : tout comme l'enfer, ce pieux répertoire est pavé de bonnes intentions. Mais les adaptations ridicules de mélodies profanes en paraissent absentes, ainsi que les barbares mutilations d'œuvres instrumentales. Quelques morceaux sont empruntés et traduits de l'étranger : nous rencontrons sous le numéro 243 une des plus misérables « inspirations » de l'excellent P. Lambillotte. Hâtons-nous d'ajouter que si, par le fait de leur date, la valeur musicale intrinsèque de la plupart des mélodies contenues dans ce quatrième volume reste au-dessous de celle des chants composés dans les siècles précédents, l'intérêt historique de cette dernière partie du travail immense de Bäumker et ses rares mérites de méthode et d'exécution n'en sont aucunement diminués. Son ouvrage, qui correspond à ceux de Wackernagel et de Zahn pour le chant évangélique allemand, et qui n'a pas d'équivalent en France, restera classique dans la musicologie catholique.

MICHEL BRENET.

Bibliographie des chants populaires français, par DE BEAUREPAIRE-FROMENT. — Troisième édition, revue, augmentée, avec une Introduction sur la *Chanson Populaire*. 1 vol. in-18. Paris, Rouart, Lerolle et Cie.

Cet ouvrage n'a été, selon le mot de l'auteur, « façonné » ni par un spécialiste de la bibliographie, ni par un musicien, mais par un amateur de poésie populaire, vivement épris du côté traditionniste et littéraire de son sujet, qu'il fait valoir avec force citations dans une Introduction occupant le tiers du volume. La bibliographie elle-même, divisée en deux parties : « Ouvrages généraux » et « Provinces », témoigne d'un sérieux labeur, que M. de Beaurepaire-Froment n'a pas laissé aux critiques le soin d'admirer : « Il faut être moi, s'écrie-t-il (p. 135), pour lire du Ducray-Duminil ! Ainsi le chercheur doit s'imposer toutes lectures : s'il perd plus d'une fois son temps, ce n'est cependant qu'à cette condition qu'il peut faire des découvertes ».

Lors d'une future réédition devront être élaguées, dans les vingt-cinq premières pages, les mentions d'un bon nombre de recueils de motets et de madrigaux polyphoniques, et de pièces en tablature de luth, qui n'ont aucun rappo rt avec la chanson populaire, et que l'auteur énumère pêle-mêle avec des volumes de poésie, non sans parfois en défigurer les titres. Les ouvrages sont rangés par ordre chronologique de documents ou d'éditions. C'est pour la période moderne et contemporaine que les indications sont les plus abondantes et les plus précises. Mais il manque au volume, pour rendre tous les services qu'on est en droit d'en attendre, une table alphabétique ; et il y manque aussi l'emploi d'un langage moins « savoureux » et moins « traditionniste », mais plus accessible au commun peuple des bibliophiles internationaux : « J'ai bouté de côté ces recueils... J'ai aréé les ouvrages en deux sections... La greignor partie des gens cuide que Marot est du Caorsin... A partir du mitan de la page... Altresi le titre le décache... A pair le titre le décache... La citation m'avie l'occasion de redresser l'abusion... Il ne faut avoir mie essoine au sujet du régionalisme... Cette pièce est de composition grand coup plus ancienne... Cette brochure qui pourprend une planté de documents traditionnistes, chevit par une chanson inédite... » etc.

MICHEL BRENET.

Les origines de la musique de clavier en Angleterre, par CHARLES VAN DEN BORREN. — 1 vol. in-8°, Bruxelles, Librairie des Deux Mondes, 1912.

Ce livre, qui apporte une excellente contribution à l'histoire de la musique de clavier, est le résumé d'un cours fait à l'Université libre de Bruxelles, de 1910 à 1912. Il se recommande par la rigueur de sa méthode, par l'abondance et la précision de sa documentation et surtout, par sa tendance strictement objective et descriptive. M. Van den Borren a étudié d'une façon extrêmement serrée les monuments qui nous restent de l'école du clavier au XVIe siècle et dans les premières années du XVIIe. De cette école, il est souvent question en musicologie, sans qu'aucun travail d'ensemble lui ait été encore consacré. Comme la plupart des monographies modernes, l'ouvrage de M. Van den Borren dépasse son cadre, sans que pourtant l'auteur s'abandonne à la tentation de dresser des synthèses prématurées ; non seulement, il élucide complètement une question déjà en partie abordée dans les travaux de Nagel, de Bie, de Seiffert, de Walker, et de Riemann, mais encore, il éclaire nombre de points touchant l'évolution de la musique instrumentale.

Monographie disons-nous, car *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre* consistent en une étude approfondie d'un manuscrit précieux

conservé à Cambridge, le *Fitz William Virginal Book*, récemment publié par MM. Fuller-Maitland et Barclay-Squire. On appréciera l'importance de cette source, dont l'origine s'entoure d'une certaine atmosphère romanesque, lorsqu'on saura que le manuscrit de Cambridge contient 300 œuvres de 25 musiciens et constitue ainsi une sorte de résumé de l'art de toute une époque. Les maîtres anglais du XVIe siècle, tels que Tallis, Byrd, Philips, John Bull, Farnaby, et ceux du début du XVIIe siècle tels que Gibbons et Tomkins y sont représentés ; il apparaît donc comme une source capitale pour l'histoire de la musique de clavier en Angleterre, et la musicologie doit une vive reconnaissance à ce Tregian, prisonnier des anti-papistes, qui l'aurait rédigé au cours d'une détention de treize ans.

A côté du *Fitz William Book*, un peu plus d'une douzaine de manuscrits, appartenant soit à la famille royale d'Angleterre, soit au British Museum viennent encore enrichir la littérature du clavier. Enfin, le recueil imprimé et connu sous le nom de *Parthenia* (1611) fournit des pièces de Byrd, de Bull et de Gibbons. — La chronologie des morceaux que contient le *Fitz William Book* ne laisse pas que de présenter de grandes difficultés, car un grand nombre d'entre eux ne sont pas datés ; grâce à d'ingénieuses exégèses, M. Van den Borren parvient cependant à les enfermer entre deux dates extrêmes, les plus anciens ne remontant pas plus haut que 1562 et les plus récents étant antérieurs à 1611 ; les innovations qui caractérisent le style de Bull, en particulier, paraissent pouvoir se situer entre 1590 et 1600.

Au reste, si M. Wolf a découvert de la musique d'orgue anglaise datant de la première moitié du XIVe siècle, il ne semble pas qu'on puisse faire commencer l'histoire de la musique de clavier avant la deuxième moitié du XVIe siècle, l'instrument le plus répandu alors en Angleterre étant le virginal, c'est-à-dire un instrument à cordes pincées analogue à celui que Virdung décrit dans sa *Musica* de 1511.

Nous trouvons dans le livre de M. Van den Borren une minutieuse et savante analyse de la musique de virginal conservée grâce au *Fitz William Book*, analyse qu'éclaire et que précise une véritable profusion d'exemples. L'auteur a pensé, avec juste raison, que les « formes » et les « genres », autrement dit le cadre formel des pièces du recueil anglais, devaient être étudiés après ce qui revient en propre aux virginalistes, c'est-à-dire après la constitution intime de leur musique, après les éléments de construction et de figuration de celle-ci ; c'est qu'en effet, les formes dans lesquelles se coulent les pièces sont antérieures à leurs auteurs, et. bien souvent, la personnalité de ceux-ci s'affirme par la liberté qu'ils prennent à l'égard des cadres traditionnels. On commencera donc par examiner l'essence même de la musique de virginal, le « matériel figuratif » que créent les musiciens anglais. Ce matériel, l'auteur en dresse l'inventaire sous trois rubriques principales. Il y a d'abord les figures qu'il nomme « archaïques » et qui décou-

lent de l'école du contrepoint, *faux-bourdon, hoquets, imitation*, etc., toutes figures dont l'emploi devient moins fréquent au début du XVIIe siècle ; puis, les figures appelées « à caractère progressif » ou mieux progressiste, figures d'avenir, celles-là, et dont un bon nombre reviennent en propre aux virginalistes ; elles peuvent se grouper en trois catégories : mélodiques, rythmiques, harmoniques. Après la *broderie*, dont les virginalistes et notamment Farnaby réussissent une application neuve et ingénieuse, nous voyons se propager l'emploi de la *séquence* qui devient un moyen de développement dont le XVIIe et le XVIIIe siècles useront et abuseront. Et cette *séquence* présente le plus vif intérêt, au point de vue de l'évolution de l'art musical, car elle apparaît comme une forme d'adaptation de l'ancienne imitation polyphonique, forme d'adaptation rendue nécessaire par le mouvement qui entraîne la musique vers une conception harmonique, vers la monodie accompagnée. Après s'être effectuée à travers diverses parties, l'*imitation* se cantonne dans une seule voix *qui s'imite elle-même*, d'où la séquence. Et alors celle-ci se multiplie au fur et à mesure que l'ancienne *imitation* disparaît. Rare chez les anciens virginalistes, tels que Byrd, elle est extrêmement fréquente aux environs de 1610. Il ne semble pas douteux que la technique du luth explique en grande partie, pareille transformation, car le luth, instrument essentiellement harmonique, se prêtait mal au jeu figuratif, et, lorsque les pièces de luth passèrent au clavier, les clavecinistes adoptèrent le style harmonique de leurs prédécesseurs malgré que le clavier fût beaucoup plus propre que le luth à la réalisation d'un style polyphonique. Avec les figures rythmiques, nous voyons surgir les chaînes de triolets et de sextolets dont les guirlandes foisonneront au sein de la musique du XVIIIe siècle, comme aussi les rythmes saccadés et majestueux dont Lully tissera le « grave » de ses *Ouvertures*. Le choral figuré de Tallis, *Felix namque*, fournit d'intéressants exemples de ces dispositifs rythmiques.

Que si nous passons aux figures harmoniques, nous faisons dans le *Fitz William Book*, une foule de constatations du plus haut intérêt, où se manifeste encore une fois, le rôle joué par le luth dans la modification du style musical. Car les transcriptions de pièces vocales réalisées sur cet instrument portaient presque toujours atteinte au principe de la marche rigoureuse des parties, en raison de l'empirisme qui obligeait, selon les besoins, à supprimer ou à maintenir telle ou telle note appartenant à l'une ou à l'autre de ces parties. Déjà le *Hornepype* d'Ashton, du XVIe siècle, montre la déchéance du style strict, déchéance qui s'accentue davantage dans les transcriptions de Bull et de Byrd ; la polyphonie n'y est plus qu'apparente et le nombre des parties ne se maintient pas d'un bout à l'autre des pièces ; on marche évidemment vers ce qu'on appellera plus tard le « style galant ». Dès 1601, s'esquisse la basse continue, dont une *Gaillarde* de Bull fournit un exemple significatif avec sa basse où les fonctions tonales se présentent très nette-

ment. D'un point de vue purement harmonique, l'époque du *Fitz William Book* est une époque de transition pendant laquelle règnent encore les modes d'église, et qui assujettit le régime des modulations à un empirisme fort incertain, dont témoignent ce que l'harmonie classique appelle les « fausses relations ». Toutefois, et les premières ébauches de basse continue le prouvent, le sentiment du majeur et du mineur commence à poindre, en même temps que l'harmonie se serre, se dresse verticalement. Non contents de contribuer à la formation des accords, les virginalistes savent tirer de ceux-ci, en les brisant, des figurations très caractéristiques; Gibbons esquisse en trémolo des basses que Bull octaviera ; souvent, chez Byrd, la brisure de l'accord met en évidence la quinte, ou bien, chez Farnaby, admet une fonction pittoresque. Toutes ces formations se développeront, par la suite, et on peut dire que, dès les premières années du XVII[e] siècle, le système de la basse d'Alberti est « dans l'air ». — En outre, elles confèrent à la technique des virginalistes un degré de perfection que n'atteignent pas les clavecinistes du continent, et jusqu'à Domenico Scarlatti, leur virtuosité ne sera pas dépassée. Puisque nous parlons ici de virtuosité, retenons l'enseignement que nous donne le *Fitz William Book ;* nous voyons la plupart des artifices qui, au XVI[e] siècle, se pouvaient qualifier de virtuosité, s'incorporer petit à petit dans la musique du clavier, et devenir quelques cinquante ans plus tard, la base de cette musique, sa substance même. Ceci pour faire toucher du doigt l'inanité scientifique des campagnes organisées contre la détestable, contre la pernicieuse virtuosité.

Les formes que cultivèrent les virginalistes anglais sont extrêmement variées et instables, d'où une grande difficulté à établir un classement de quelque valeur. Celui que propose M. Van den Borren a le mérite d'être aussi peu systématique que possible, et par conséquent, de s'ajuster de très près à la réalité, au lieu de présenter de ces grandes divisions vagues, à l'intérieur desquelles s'entassent pêle-mêle règles et exceptions. Il s'échafaude autour de quatre groupes principaux de pièces : 1° transcriptions de pièces vocales ; 2° préludes et toccates ; 3° variation de chansons et de danses : 4° formes diverses. L'auteur y joint une catégorie fondée, non plus sur les caractères externes des pièces, mais sur leurs caractères internes, qu'il inventorie sous la rubrique de musique descriptive.

Les transcriptions de pièces vocales, chorales, etc., entraînent une question fort intéressante, celle des antécédents ; à qui convient-il d'attribuer la priorité des figurations que l'on observe dans les chorals variés de Tallis, par exemple ? Est-ce au musicien anglais, ou à l'espagnol Cabezon qui séjourna justement en Angleterre en 1554 ? M. Van den Borren incline à penser que Tallis révéla à Cabezon les ressources de la technique figurative des virginalistes.

Avec les *Préludes et Toccates* nous sommes en présence de formes libres par excellence, de formes dégagées de toute influence prove-

nant du style vocal. Ici, les Anglais se montrent inférieurs aux Italiens ; ils n'écrivent, pour ainsi dire pas de grandes *Toccates*, mais seulement de petits *Préludes* courts où se laisse discerner un caractère spécifiquement national, fait de gravité et de raffinement. Mais c'est dans la *Variation* que les virginalistes affirment leur originalité, car la *Variation* ne fut guère cultivée par les Italiens avant Frescobaldi ; les Espagnols, au contraire, et surtout Cabezon, écrivent des variations de chansons profanes et de danses pour le clavier, de sorte qu'il paraît loisible d'admettre que, sur ce point, Cabezon remplit, à l'égard des musiciens britanniques, un rôle d'initiateur.

Quoi qu'il en soit, le travail de M. Van den Borren met en pleine lumière la portée de la variation dans le développement de l'art musical. Quatre types principaux de variations résument l'effort des Anglais : la variation polyphonique, qui expose le thème à chacune des voix, dans une atmosphère de contrepoints réalisés par les autres parties ; la variation mélodique, qui confine le thème au *superius* ; la variation harmonique, avec thème à la *basse* supportant un édifice ouvragé ; enfin, la variation mixte, qui constitue le cas le plus fréquent, et où la *basse* et le *supérius* délimitent un cadre à l'intérieur duquel s'effectuent les modifications thématiques. C'est surtout à ce type de variation mélodico-harmonique qu'est due la création d'un style instrumental libéré de toute attache avec la polyphonie vocale, grâce à la prépondérance attribuée à la voix supérieure et à la basse. Tant que les virginalistes choisissent comme thèmes des mélodies religieuses, généralement assez longues, leur travail de variation se ressent d'une certaine monotonie. Viennent-ils, au contraire, à employer des thèmes plus courts et plus souples, comme les airs de danse, alors la variation prend vraiment son essor. Parfois, les variations d'un thème se présentent par ordre de complexité décroissante, la variation la plus travaillée se trouvant en tête de la série, et le thème ne laissant paraître la simplicité de ses lignes qu'à la fin, procédé qui a été repris avec bonheur par M. Vincent d'Indy dans son *Istar*.

On est donc amené à étudier les danses qui servent de matière première aux variations de clavier. D'abord, les *Pavanes* fréquemment associées, en une sorte de couple, à des *Gaillardes* qui leur sont apparentées par les thèmes, et dont le *Fitz William Book* offre une grande quantité ; leurs trois épisodes A, B, C, s'entrecoupent de variations A', B', C'. Puis, ce sont les *Allemandes* où la basse tend à jouer un rôle de plus en plus harmonique, les *Courantes* de type encore plus simple avec des tournures italiennes, les *Gigues* dont Boehme place l'apparition à une date beaucoup trop tardive, le *Toye* ou divertissement, enfin les *Voltes*, *Rondes*, et danses diverses.

A côté de ces pièces tout à fait caractéristiques de l'art des musiciens anglais, M. Van der Borren cite des morceaux scolastiques, tels que le fameux *ut ré mi fa sol la* de Bull, construit au moyen de l'hexacorde, et

où l'auteur accumule des modulations qui laissent transparaître déjà l'opposition du majeur et du mineur.

Enfin, la *Musique descriptive*, soit avec des intentions implicites, comme dans le *Hornepype* d'Ashton, soit avec des intentions explicites comme dans la fantaisie météorologique où Munday s'ingénie à dépeindre les changements du temps, est l'objet de toute l'attention des virginalistes.

Déjà Peerson traite le thème du Printemps (*The Primerose*), au moyen de touches d'un impressionnisme délicat, tandis que Byrd, dans *The Bells*, ouvre la longue série des *carillons*, et que Farnaby met en scène la chasse et ses péripéties (*The King's Hunt*). Mais ce ne sont pas seulement les objets matériels qui excitent l'imagination des musiciens du *Fitz William Book;* ceux-ci se livrent encore à la peinture sentimentale, à la musique psychologique, et comme les luthistes de l'école parisienne du XVIIe siècle, ils abordent le portrait musical, tel Farnaby qui transpose son autobiographie sur son instrument.

M. Van den Borren termine son ouvrage en précisant, dans un vocabulaire tout particulièrement heureux, les traits des principaux compositeurs représentés dans le manuscrit de Cambridge. Hommes de la Renaissance, tous sont personnels, fortement subjectifs. Byrd apparaît rustique et simple, Philips mélancolique, Bull puissant, sobre et habile, pendant que le gracieux Farnaby apporte la note la plus originale du cénacle, et que Gibbons se dévoile comme un audacieux harmoniste. Peu soucieux de se plier à des formes strictes, les virginalistes anglais se sont abandonnés à la joie d'écrire de la musique sans se préoccuper d'en chercher le but en dehors d'elle-même. Ils sont spontanés et libres ; ils se grisent du pétillement de leurs figurations.

Appuyé sur une information très dense et très sûre, rédigé avec un esprit critique toujours en éveil et avec une clarté parfaite que d'ingénieux schémas rendent encore plus lumineuse, le livre de M. Van den Borren enrichit la science d'une foule d'observations soigneusement contrôlées et de déductions fécondes. Il fait le plus grand honneur à la musicologie belge.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

La Musique au musée de Saint-Germain-en-Laye, par M. DAUBRESSE. 1 vol. in-16 Paris, Fischbacher, 1912.

Dans cette plaquette, illustrée de neuf curieuses photogravures, Mlle Daubresse donne le compte rendu d'une fructueuse visite qu'elle a faite au musée de Saint-Germain, et, au cours de laquelle elle a étudié les divers instruments de musique, ou les figurations musicales que contient cette belle collection. Parmi les figurations, citons celle du mythe d'Orphée charmant les animaux, mythe qui sert de thème à des décorations de supports d'anses ou de vases. Quant aux instru-

ments, ils sont représentés par de très nombreux spécimens, parmi lesquels les singuliers *Lurs* scandinaves méritent une attention spéciale, tant à cause de leur forme gracieuse que du fait de leur disposition par paires *accordées*. Munies de pendeloques métalliques, ces sortes de trompettes associaient le cliquetis de celles-ci à leurs sonorité propre. A côté des *Lurs*, Mlle Daubresse signale des trompes danoises et des trompettes de l'époque romaine, dont la longueur atteint jusqu'à 1^m^,45; elle décrit la fameuse *Flûte de Pan* d'Alise Sainte-Reine, puis toute une série d'instruments à percussion, tambours, sistres de l'âge du bronze, *tintinnabulum*, qui présentent un vif intérêt au point de vue de la préhistoire de la musique. Il n'est pas jusqu'à certains vases péruviens, transformés par un sifflet, habilement dissimulé, en vases à surprise, qui ne témoignent ainsi du goût des peuples primitifs pour les manifestations sonores. Archéologues et érudits trouveront maint détail inédit dans ce petit ouvrage.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

The Story of the Bagpipe, by WM. H. GRATTAN FLOOD, Mus. Doc., National University of Ireland. 1 vol. in-8 avec fig. et 3 pl. hors texte (*The music story series*, edited by Frederick J. Crowset), London, The Walter Scott publishing Co, 1911.

« Pour beaucoup de personnes, dit l'auteur dans sa préface, le mot *bagpipe* est associé au souvenir des sons aigres et stridents de la cornemuse écossaise ». Ce n'est pas à ce seul type d'une antique et nombreuse famille instrumentale que M. Grattan Flood a limité son étude. Sous les appellations variées qui ont en tous temps et en tous pays désigné les flûtes à réservoir d'air, — cornemuse, musette, sackpfeife, bag-pipe, biniou, piva, chevrette, zampogna, etc., — il a esquissé leur histoire à travers les époques et les civilisations les plus diverses. Une popularité universelle s'est attachée longtemps à ces rudes instruments. M. Grattan Flood en a réuni autant de preuves que le permettait le cadre d'un ouvrage de « vulgarisation » d'où l'appareil scientifique des notes et des références était à peu près banni. Comme on devait s'y attendre de la part d'un spécialiste de la musique irlandaise, les chapitres consacrés aux *pipes* et aux *pipers* des Iles britanniques, et en particulier de l'Irlande, sont les plus développés et les plus intéressants du volume, les plus neufs aussi pour nous autres lecteurs continentaux, qui avons beaucoup de choses à y apprendre. Quelques mélodies populaires notées et quelques fac-similés iconographiques assez médiocrement exécutés ajoutent au travail l'appoint d'une illustration documentaire. On trouve en appendice le texte d'un petit traité de O' Farrell sur le jeu des bag-pipes irlandais, publié en 1801.

M. BRENET.

From Mendelssohn to Wagner, *being the memoirs of* J. W. Davison, forty years music critic of *The Times*, compiled by his son, Henry Davison, from memoranda and documents. Reeves, 1912, Londres, William, 1 vol. in-8° avec 52 pl. et 9 fac.-sim. d'autog.

Ce volumineux ouvrage, dont la présentation est fort agréable, porte comme sous-titre : la musique pendant l'ère victorienne, et c'est en effet une véritable esquisse de l'évolution de la musique anglaise au XIXe siècle que nous y trouvons, mais ces documents ne sont pas limités à un seul pays ; J.-W. Davison subit l'influence des grands compositeurs allemands et fut en relations d'amitié avec de nombreux musiciens français ; de là l'intérêt de ces pages qui nous apportent beaucoup d'inédit.

James-William Davison, qui fut le critique musical le plus apprécié de l'Angleterre de 1835 à 1885, était né en 1813. Après avoir fait des études littéraires et subi, comme beaucoup de ses contemporains, l'influence de Shelley, il perfectionna son éducation musicale à Londres, où il pouvait entendre entre 1833 et 1835 des virtuoses comme Moscheles, Cramer, de Bériot. Après le festival de Düsseldorf où il fit la connaissance de Mendelssohn en 1836, sa carrière se trouva définitivement orientée ; on apprécia bientôt ses articles de la *Court Gazette* et du *Musical World*. C'était l'époque où régnait à Londres l'influence séduisante, mais dangereuse de Mendelssohn ; le séjour qu'y fit le maître en 1841 provoqua le plus vif enthousiasme. En 1846, Davison fit ses débuts au *Times* avec une étude sur *Elias*, l'oratorio de Mendelssohn, qui allait être donné au festival de Birmingham ; il disposa désormais d'une grosse influence et des hommes comme Auber, Rossini, Meyerbeer surtout, ne lui ménagèrent point leurs politesses.

La partie la plus intéressante de ces souvenirs me paraît être celle qui comprend la période de 1848-1852, où se placent les différentes entreprises de Jullien et de Berlioz. Nous trouvons, chemin faisant, de nombreux détails inédits sur ce Louis-Antoine Jullien que la critique française traitait volontiers de « saltimbanque ». Chef d'orchestre à Londres depuis 1840, Jullien reprit à l'automne de 1847 le théâtre de Drury Lane ; c'est sur sa demande que Berlioz vint en Angleterre le 6 novembre 1847. Il faut savoir gré à M. Henry Davison d'avoir publié de nombreuses et suggestives lettres de Berlioz adressées au critique du *Times*. Le 21 janvier 1848, Berlioz prie Davison « de rapporter sur lui un peu de l'intérêt qu'il portait à Mendelssohn ». Le programme de son premier concert à Drury Lane comportait l'ouverture du *Carnaval Romain*, *Harold en Italie*, le premier et le second actes de la *Damnation*. Le 17 mars 1848, Berlioz écrit : « Je suis obligé de chercher à me tirer d'affaire ici comme je puis, maintenant que tout art est mort, enterré

et pourri en France ». Il se demande si le *Times* ne pourrait publier une partie de son voyage en Bohême « que les *Débats* possèdent depuis deux mois sans l'imprimer ». A la fin de juin 1848, Berlioz écrivait au rédacteur du *Musical World* une lettre d'adieu où il exprimait sa reconnaissance envers le public de Londres : « Adieu donc, vous tous qui m'avez si cordialement traité ; j'ai le cœur serré en vous quittant et je répète involontairement ces tristes et solennelles paroles du père d'Hamlet : Farewell, farewell, remember me ».

Ce sont ensuite, en mai 1849, les grands concerts de Jullien dont les tendances s'affirment populaires ; la *Pastorale*, la *Symphonie Écossaise* y alternent avec des Quadrilles. En janvier 1851, les concerts de Hullah à Saint-Martin's Hall font entendre pour la première fois des fragments de musique religieuse de Gounod ; en 1854, la Nouvelle Société philharmonique donne l'ouverture de *Tannhäuser*. Cependant Berlioz était revenu à Londres en 1851 et 1853, et continuait à entretenir de cordiales relations avec Davison. Le 8 août 1853, il écrivait : « Mon cher Davison, une place est vacante à l'Académie des Beaux-Arts par suite de la nomination d'Halévy au poste de secrétaire perpétuel. Je me suis mis sur les rangs. J'aurais des chances si j'obtenais la voix d'Auber. Il pousse Clapisson !!! Veux-tu avoir la bonté de tâcher par une lettre de décider Auber en ma faveur... » Davison refuse d'écrire et Berlioz de se reprocher sa « platitude ». — Revenu d'une tournée de concerts en Amérique, Jullien donna quelques séances au théâtre de Covent Garden, mais une fatalité s'opposait au succès de toutes ses entreprises ; le théâtre brûla avec toute sa musique le 5 mars 1856 et Jullien retourna à Paris, d'où il écrivit à Davison d'intéressantes lettres sur les concerts de Vivier et de Bottesini. En 1859, il fut arrêté et mis à Clichy pour dettes, puis relâché ; Davison s'inquiétait de son ami et ouvrait à Londres une souscription en sa faveur ; mais il était trop tard ; Jullien fut mis dans un asile d'aliénés, où il mourut le 14 mars 1860.

En 1863 et 1864, nouvelle correspondance entre Berlioz et Davison ; Berlioz écrit en février 1863 : « Je suis toujours plus ou moins malade ou tourmenté par diverses violences de ma pensée et de mon cœur... Je suis sur le point de prendre un parti pour ma partition des Troyens... Il y a trois ans qu'on me berne à l'Opéra ; et je veux entendre et voir cette grande machine musicale avant de mourir... Je ressemble à un vaisseau de guerre en feu dont l'équipage laisse le champ libre à l'incendie, attendant tranquillement l'explosion de la Sainte-Barbe... Oh ! je voudrais te voir et causer à cœur ouvert avec toi... » La dernière lettre de Berlioz est du 22 avril 1864 ; en 1869 Davison lui consacra une notice émue. — Toute la dernière partie du livre est remplie par la personnalité de Wagner dont le *Vaisseau Fantôme* fut joué à Drury Lane en 1870. En 1876, Davison se rendit à Bayreuth et fit la connaissance de Wagner à Londres en 1877 ; assez conservateur par nature, attaché par goût aux traditions classiques, il voyait se réaliser la pré-

diction que Jullien lui faisait en 1856 : « Je te dirai ce que je t'ai dit en 1842 de Meyerbeer, en 1850 de Verdi, tu mangeras du Wagner. » Au reste, cela n'empêchait point Davison de s'intéresser à la jeune école et d'encourager Sullivan. — Il mourut le 24 mars 1885.

M. Henri Davison a eu l'excellente idée de reproduire une série d'articles publiés par son père dans le *Times* et le *Musical World*. On lira avec intérêt quelques pages sur Jullien, Berlioz, Jenny Lind, Christine Nilsson, quelques réflexions pleines d'un humour fort savoureux sur les virtuoses et les professeurs exotiques. Les articles les plus caractéristiques me paraissent être ceux que Davison envoya de Bayreuth au *Times*, en août et septembre 1876 : il y dégage fort judicieusement les principes de l'esthétique wagnérienne ; en fait, il est surtout frappé de la « couleur magique » de l'orchestre du *Ring*, véritable « Kaléidoscope ». La marche funèbre de Siegfried le transporte ; il la déclare « impressive and sublime ».

On voit que les historiens de la musique au XIXe siècle auront beaucoup à prendre dans les mémoires d'un homme de cœur et de talent qui travailla toute sa vie à former et à diriger le goût en Angleterre. De nombreux fac-simile d'autographes — lettres de Mendelssohn, Sterndale Bennett, Meyerbeer, Berlioz, Joachim — donnent au volume un intérêt très vivant. — Le portrait de Sarah Bernhardt ne me parais. sait pas s'imposer ; on sent trop qu'il est placé là pour mettre en valeur une dédicace ! — Je signale enfin une inadvertance qui saute aux yeux : en septembre 1836, Sterndale Bennett écrit de Leipzig à Davison : « The party consists of Mendelssohn, David (the leader at Düsseldorf), *Stamity*, a French pianist, who is taking lessons of *Mend.* » (p. 26). Il s'agit évidemment de Stamaty. Pourquoi le sommaire du chapitre (p. 24) indique-t-il cette alliance bizarre : Mendelssohn, David and Stamitz ? Après quoi l'index — d'ailleurs fort utile — précise gravement (p. 531) : Stamitz, Johann ! Une prochaine édition fera disparaître cette erreur assez amusante.

GEORGES CUCUEL.

La Musique, par THÉOPHILE GAUTIER. 1 vol. in-16, Fasquelle, 1911.

« Le plus cher de tous les bruits » ; on doit à Gautier cette fâcheuse définition de la musique. Définition où se condensent toutes les rancunes de la poésie contre la musique. Car ces deux sœurs sont, le plus souvent, des sœurs ennemies, malgré leur fréquente collaboration dans la mélodie et l'opéra. Rien de plus naturel, au fond, que cet antagonisme : le poète *visuel*, celui dont les mots peignent des images, doit trouver pâles et vagues celles que suggèrent les notes du musicien ; en revanche le poète *verbal*, celui qui dans l'arrangement des mots, dans les combinaisons du nombre et dans la symétrie des rimes, cherche à

créer des rythmes, doit trouver ceux-ci bien pauvres et bien faibles auprès des rythmes infiniment plus nombreux, plus forts et plus souples, dont la musique est susceptible. Jamais ainsi l'équilibre ne s'établit entre la poésie et la musique; jamais, sauf dans le cas d'un poète-compositeur tel que Wagner, elles ne sont consubstantielles et adéquates l'une à l'autre. Parmi les poètes, Gautier, qui vint de la peinture à la poésie, est au premier chef un *visuel*, et à ce titre mal fait pour goûter la musique « le plus cher de tous les bruits. »

Toutefois, son métier de feuilletonniste a voulu qu'il écrivît souvent sur la musique; en attendant l'édition complète de ces feuilletons, que nous annonce M. Maurice Dreyfous, quelques-uns se trouvent réunis dans le présent volume : on les lira non sans curiosité, peut-être même, chose singulière, non sans profit. D'abord, on s'amusera de voir Gautier, dans ces pages de critique musicale, esquiver la musique : « L'espace nous manque pour détailler ces beautés » écrit-il par exemple à propos de l'*Etoile du Nord*; est-ce seulement l'espace qui lui faisait défaut ?... Ailleurs au contraire, il fait grand étalage de termes techniques : il s'émerveille des quinze *Sax-tuba* qui sonnent dans le *Juif-Errant* de Fromental Halévy ; et il ajoute : « Le plus bas de ces instruments joue une octave au-dessous de l'ophicléide, et le plus haut, qui est en *si bémol* aigu, est à l'unisson de la clarinette. » Il notera, dans le même opéra, une « brève introduction en *la mineur* », une ballade en *mi mineur*, une phrase en *ré bémol*, un chœur en *mi majeur*, un cantabile en *mi majeur*, une cavatine en *fa*, une phrase « accompagnée par le quatuor *pizzicato* et la petite harmonie », etc., etc. Et l'on soupçonne que, ce jour-là, Gautier a pris les avis d'un homme « de la partie ».

Ailleurs, on sent la gêne. Pour louer Victor Massé, François Bazin ou Ambroise Thomas, cela va encore : le répertoire courant des épithètes laudatives, bonnes à toute fin, peut suffire. Pour Berlioz et *Benvenuto Cellini*, un petit manifeste romantique et une comparaison avec Hugo, fournissent deux développements préliminaires, après quoi Gautier proclame, que « M. Berlioz exige donc plus d'attention qu'un vulgaire croque-notes dont la musique, entendue déjà sur tous les pianos et toutes les orgues du monde, s'écoute, pour ainsi dire, avec les pieds. » Mais hélas, avec quoi donc Gautier lui-même a-t-il écouté la musique de *Benvenuto* pour l'expédier en quatre lignes finales : « Tout l'ouvrage est semé de motifs travaillés avec beaucoup de soin, accompagnés souvent de contre-sujets, d'imitations et de canons qui dénotent chez M. Berlioz une profonde science d'harmonie... »

Gautier est plus heureux lorsqu'il s'agit pour lui, non plus d'analyser la musique, mais de caractériser le rôle d'un compositeur. Son article nécrologique sur Berlioz (*Journal officiel*, 16 mars 1869 : la *Musique*, pp. 166 et suiv.) est une belle page et judicieuse.

On en peut rapprocher celles qu'inspirent à Gautier Weber, ce

maître si justement chéri du romantisme français, et Wagner. Après une audition de *Tannhäuser* à Wiesbaden, en 1857, Gautier dénonce la fausseté de l'opinion préconçue qui, en France, représente Wagner comme « dénué volontairement de mélodie, de rythme et de carrure », comme « un hardi novateur en musique, secouant ces vieilles règles, inventant des combinaisons bizarres, essayant des efforts inattendus », comme un « *paroxyste*... poussant tout à l'extrême, outrant la violence, déchaînant, à propos de rien, l'ouragan de l'orchestre et passant comme une trombe musicale sur le parterre abasourdi. » Peut-être bien que cette idée d'un « génie compliqué et furieux, chaotique et fulgurant, mêlé de souffles, de ténèbres et de lueurs », attirait et séduisait d'avance le vieux romantique qui dormait chez Gautier, sous l'initiateur du parnassisme, mais Gautier remarque justement l'équivoque du terme « romantique », appliqué à Wagner. Pour dissiper cette équivoque, il montre avec sagacité la différence entre le romantisme français, qui « représente la liberté dans l'art, la grande révolte littéraire de 1830 » et le romantisme allemand qui implique « l'idée d'un retour au moyen âge », c'est-à-dire — pour employer une expression que Gautier n'a pas connue — une sorte de « préraphaélitisme germanique ». Assurément, Gautier fausse son idée lorsqu'il la force au point de dire que « l'auteur de *Tannhäuser*, loin de renchérir sur Weber ou Meyerbeer, a remonté délibérément dans le passé vers les sources de la musique, comme un peintre qui imiterait Van Eyck ou l'Ange de Fiesole » : mais la distinction par lui établie, à propos de *Tannhäuser*, entre le romantisme allemand et le romantisme français n'en demeure pas moins juste. Gautier est moins heureux lorsque, après une longue analyse du poème, il borne aux lignes suivantes son avis sur la musique de *Tannhauser* : « Son orchestre [de Wagner] est plein de fugues [dont il n'y a pas une seule dans *Tannhäuser*] de contrepoints fleuris [?], de canons exécutés avec beaucoup de science. Rien n'est moins échevelé : l'air de désordre vient de l'absence du rythme carré que de parti pris le maître évite, de même qu'il s'abstient de moduler. »

Si les jugements musicaux de Gautier montrent, on le voit, quelque fantaisie avec une certaine débilité, on est plus volontiers attentif aux impressions extra-musicales — c'est son expression même — que la musique produisait sur ce poète. Ce volume d'articles fournit donc, en somme, un document assez précieux pour l'histoire post-romantique et pour quiconque veut étudier la parenté des divers arts durant cette période de notre art et de notre sensibilité.

JEAN CHANTAVOINE.

Beschreibung alter dänischer Volkstänze. I Heft. Trad. Dr AD. HERMANN. 1 vol. in-8°, Copenhague, Wilh. Hansen, 1911.

Depuis quelques années il s'est formé en Danemark une Société pour

l'étude et la reconstitution d'anciennes danses populaires ; des résultats pratiques ont déjà été obtenus dans les réunions mondaines où ces danses ont connu quelque renouveau. L'introduction traduite par le Dr Hermann accompagne un premier recueil édité par ladite société. Bel exemple que nous proposent les amateurs éclairés de Copenhague! Les titres mêmes de ces danses sont fort instructifs; d'aucuns sont empruntés à la vie des campagnards et des artisans : *Danse des Cordonniers*, aux environs de Horsens, *Danse des Tisserands* (région de Roskilde), *Danse des Chapeliers* (Nord-Seeland), *Danse des Montagnards du Nord.* Voici la *Danse des Poires* à 2/4, où le pas de galop joue un rôle important. D'autres airs se rattachent à des traditions, à des légendes danoises dont la signification nous est plus difficilement accessible. Une de ces danses s'appelle *les Sept Sauts :* c'est le titre d'un vieux vaudeville français fort usité dans le Théâtre de la Foire ; le rapprochement est d'autant plus intéressant que M. Berggreen (*Chants populaires et mélodies danoises*, p. 377) note que la même danse se retrouve en Suède, en France et en Suisse. L'influence étrangère en Danemark se révèle d'ailleurs par quelques contredanses berlinoises et françaises.

Georges Cucuel.

Histoire de l'évolution de la musique en Russie, par M. Ivanow. 2 vol. in-8°, Saint-Pétersbourg, 1910-1912.

C'est la plus considérable, au point de vue matériel, des histoires générales de la musique russe, puisque les deux volumes dont elle se compose ont le premier 400 pages, le deuxième 450. M. Ivanow y a accumulé faits et idées, et je ne doute point que les documents utiles n'y abondent.

Les idées qu'y affirme M. Ivanow, par exemple, sont parfois assez surprenantes. Je ne veux point faire allusion à l'importance relative qu'il assigne aux divers compositeurs russes du xixe siècle : je sais trop bien qu'entre une majorité du public et de la critique russe et nous il existe, sur ce point, des divergences radicales ; et avant même d'ouvrir le livre de M. Ivanow, j'étais préparé à y trouver, notamment, l'hyperbolique éloge de Tchaïkowsky et la sévère critique de Moussorgsky et d'autres. Mais je ne m'attendais tout de même pas à lire que « ni dans ses romances, ni dans ses œuvres instrumentales, Balakirew, à qui l'on a voulu à tort faire une réputation de novateur, ne va plus loin que Glinka » (T. II, p. 219) ; que « la musique de *Boris Godounow* est à ce point monotone, qu'elle ne fait parfois aucune distinction entre Pimène et Grigory, Varlaam et Boris ou Rangoni » (*ib.* p. 109) ; ni à voir que M. Ivanow, après qu'il a déclaré les six symphonies de Tchaïkowsky « extrêmement intéressantes et riches de contenu », ne trouve rien à

dire de la symphonie en *si* mineur de Borodine, sinon qu'elle fut « accueillie avec sympathie » (*ib.*, p. 224).

Je ne prétends point discuter les opinions de M. Ivanow, mais me borne à en citer ces quelques spécimens — qui, je le répète, sont assez conformes à ce que plus d'un livre ou article nous ont appris sur ce qu'on pense communément — ou pensait naguère — en Russie de la musique russe.

M. Ivanow, en effet, ne fait point partie de la fraction progressiste des milieux musicaux russes d'aujourd'hui, celle qui s'enthousiasme pour M. Scriabine comme pour les œuvres posthumes, tout dernièrement mises au jour, de Moussorgsky, qui suit avec intérêt la carrière de M. Stravinsky (dont, soit dit en passant, je ne trouve point le nom dans le présent ouvrage) et marque pour les tentatives nouvelles une sympathique curiosité. Il représente au contraire l'opinion, ou plutôt le goût de la masse.

Un les principaux défauts de l'ouvrage est le manque de concision et, sinon de plan, du moins de plans. Ainsi, parlant des contemporains, M. Ivanow consacre autant de place à de simples amateurs, compositeurs de salon ou pour salons, qu'à d'autres dont la production est plus significative. Un autre, c'est que le point de vue intrinsèquement musical n'y est que sommairement abordé : à cet égard, tout se borne à quelques assertions du genre de celles que j'ai citées, ou à quelques généralités.

C'est au surplus un travail bien considérable que s'était imposé M. Ivanow, et un travail qu'il était difficile d'accomplir sans laisser quelque prise à la critique.

Dans le premier volume, ce qu'on sait des anciennes notations ecclésiastiques est bien exposé ; et le chapitre consacré aux instruments nationaux sera trouvé non moins utile. C'est là d'excellente vulgarisation.

Les illustrations, dans l'un et l'autre volume, sont assez abondantes.

M.-D. CALVOCORESSI.

La Résonance du Toucher et la Topographie des Pulpes, par Mme MARIE JAËLL. 1 vol. in-8, avec 17 pl. h. t. librairie Félix Alcan, 1912.

Mme Marie Jaëll est une pianiste de grande expérience qui a fait sur son art des réflexions ingénieuses et subtiles. Une analyse extrêmement poussée des sensations tactiles que comporte — les supposant et les développant — le « toucher » du piano, l'a amenée à découvrir ou du moins à imaginer un *Nouvel état de conscience : la coloration des sensations tactiles.* Tel était le titre d'un précédent volume, publié par Mme Jaëll : l'auteur en transporte aujourd'hui le principe du domaine purement

tactile au domaine auditif. On sait quel rapport étroit existe entre ces deux ordres de sensations : toute audition s'accompagne chez l'homme d'une ébauche de phonation, tendant à reproduire le son entendu ; c'est la survivance, chez l'adulte, de l'instinct d'imitation grâce auquel il a appris le langage. De même, chez l'instrumentiste, la lecture « muette » d'une page musicale provoque simultanément une ébauche de sensations motrices et une ébauche de sensations auditives : il joue et entend à la fois le morceau qu'il lit. Un mouvement de la main, exécuté à vide par un pianiste, suggère à celui-ci la sensation imaginaire des notes, ou au moins des accords, des intervalles et des rythmes que ce mouvement déterminerait sur les touches d'un piano. Inversement, le pianiste lorsqu'il entend jouer sur le piano un morceau quelconque, sent s'esquisser dans ses doigts les mouvements qui seraient nécessaires pour reproduire les notes qu'il entend.

Telles sont les interférences de sensations sur lesquelles Mme Jaëll fonde ses observations et ses théories. Elle y applique un principe fort juste et qui, avant d'être utilisé par elle à l'esthétique du clavier, a fait fortune, depuis quelques années, dans l'anthropométrie : c'est à savoir la délicatesse des pulpes qui terminent nos doigts et la symétrie des lignes courbes qui se dessinent sur ces petites extrémités charnues. Voilà longtemps que les psycho-physiologues ont marqué l'importance des impressions périphériques dans les sensations musculaires ; Mme Jaëll a raison d'étendre ce principe aux sensations musculaires spéciales que comporte le jeu du pianiste.

Mais les développements que Mme Jaëll donne à son idée appellent des réserves. D'abord, cette « topographie des pulpes » est purement individuelle, à ce point qu'elle est considérée par l'anthropométrie comme la plus infaillible des fiches signalétiques. Elle ne se prête donc à aucune détermination générale : les graphiques établis par Mme Jaëll d'après ses propres pulpes, et selon lesquels elle aurait modifié son « toucher », ne s'appliquent qu'à elle seule. Tout autre fournirait d'autres graphiques, lesquels devraient déterminer un toucher différent. A chacun de régler son toucher d'après l'orientation individuelle de ses pulpes.

Au moins cette détermination individuelle n'est-elle pas arbitraire. En pourrait-on dire autant de la convention, en vertu de laquelle Mme Marie Jaëll associe une sensation de couleur aux sensations tactiles de chaque doigt ? Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'étroite individualité, mais dans celui de la pure fantaisie.

Aucune corrélation naturelle et nécessaire n'existe entre le sens du toucher et celui de la vue : l'anatomie et la physiologie sont là pour le démontrer. Tout rapport établi entre l'un et l'autre ne peut être l'effet que d'une association acquise, artificielle, fondée sur des données imaginaires et arbitraires. Une « coloration » de la sensibilité manuelle, attribuant aux sensations spécifiques de chaque doigt une couleur dé-

terminée, n'a rien d'objectif : Mme Jaëll associe aux sensations tactiles de ses pouces le souvenir ou l'impression de la couleur violette ; à celle des index, la couleur rouge ; à celle des médius, la couleur jaune; à celle des annulaires, celle du vert, à celle des petits doigts, la couleur bleue. Soit : de pareils essais de coloration sont faits, à tort, selon moi, dans certaines méthodes à l'usage des débutants, pour les lignes de la portée. Mme Jaëll applique aux doigts le même procédé; elle nous assure que, grâce à ce procédé, grâce aux symétries de couleur qui s'établissent dans son esprit, elle a pu améliorer son toucher, augmenter l'extension de ses doigts, renforcer son sens musical, affiner son ouïe, perfectionner sa mémoire.

Loin de moi la pensée de mettre en doute les affirmations de l'auteur. Je me borne à contester l'objectivité, la généralité et la musicalité de son système. Sur son objectivité et sa généralité, je ne reviendrai pas. Cette « coloration » prétendue des sensations tactiles est un artifice et — qu'on passe le mot — un truc de métier, comparable à certains moyens mnémotechniques bons pour tel individu, nuls pour tel autre : voilà pour l'objectivité. Les détails même de cette coloration ne sont pas plus fixes, d'un individu à l'autre : admis que chacun de nous puisse attribuer ainsi une fiche colorée à chacun de ses doigts, rien ne dit que ce bariolage coïncidera avec celui de Mme Jaëll; voilà pour la généralité.

Reste la musicalité : à plus d'un passage de sa subtile étude, Mme Jaëll semble croire que son système ne donne pas seulement la clef de sa technique pianistique, mais celle de la musique elle-même. Il paraît impossible de la suivre aussi loin : déjà Mme Jaëll semble écouter avec ses doigts de pianiste (colorés ou non), des quatuors de Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, qui pourtant ne sont pas des œuvres écrites pour le clavier. Pianiste, elle éprouve des sensations tactiles de pianiste en écoutant cette musique pour cordes : quiconque, sans posséder l'expérience de Mme Jaëll, manie tant soit peu le clavier, éprouve cette impression. Mais le véritable musicien, s'il ne peut s'en défendre, doit l'éprouver comme une sorte d'infirmité, comme une déformation professionnelle, au lieu d'y voir le comble de la musicalité.

Mais il y a plus; Mme Jaëll semble attribuer a son système de coloration tactile ou de tact coloré, des vertus plus grandes encore ; elle paraît croire que les maîtres de la musique en ont eu la prescience, ou l'ont appliqué inconsciemment, comme ils appliquent, sans le vouloir, derrière les règles de l'harmonie, les lois même de l'acoustique. Ainsi, dans ou derrière une sonate de Beethoven, il y aurait tout un kaléidoscope de sensations tactiles colorées, dont la disposition aurait en soi-même un ordre et une beauté : autant chercher cet ordre et cette beauté dans les perforations des rouleaux de papier où l'on inscrit une de ces sonates pour le piano automatique.

En résumé, le dernier ouvrage de Mme Jaëll offre une contribution à

l'étude du toucher ; contribution curieuse, intéressante même, par l'exaspération d'analyse — si j'ose dire — et la dislocation psychologique dont elle témoigne, mais contribution individuelle, exceptionnelle aussi, non moins par les efforts qu'elle suppose que par les résultats où elle aboutit ; contribution où les pianistes et plus encore les musiciens trouveront difficilement une méthode et même une théorie.

JEAN CHANTAVOINE.

Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, par OTTO KINKELDEY. 1 vol. in-8° de 321 pp. dont 86 de musique, Leipzig, Breitkopf, 1910.

En dépit de quelques imperfections d'ordre secondaire et d'une certaine confusion dans la rédaction, le travail de M. Kinkeldey apporte à l'histoire de la musique instrumentale une contribution capitale. Il y a, en effet, une foule de faits nouveaux dans cette thèse de doctorat de l'Université de Berlin. Elle expose le résultat de recherches effectuées pour la première fois sur un terrain presque inconnu jusqu'à ce jour, et soulève nombre de questions de la plus extrême importance. Traitant comme sujet principal des instruments à clavier, l'auteur ne peut se dispenser de toucher à la musique instrumentale en général, et le sous-titre de son livre : *Ein Betrag zur Geschichte der Instrumentalmusik* montre suffisamment à quelle préoccupation il a obéi.

C'est que la matière, peu explorée encore qu'il étudie avec une extrême minutie, offre un vaste champ aux hypothèses ; les historiens ne se sont pas fait faute d'en imaginer ; ils n'ont pas manqué d'échafauder des systèmes auxquels, le plus souvent, la connaissance objective des faits apporte un démenti très net. Déjà MM. Ritter, Krebs, Seiffert, Wasielewski, Winterfeld, Nagel, Fuller-Maitland et Barclay Squire, H. Parry, Naylor, etc., avaient abordé la question de la musique instrumentale au XVIe siècle et avaient montré qu'à côté de la musique vocale, que certains considéraient un peu comme la seule manifestation de l'art sonore de cette époque, de nombreuses compositions écrites pour des instruments, et la participation des instruments à l'exécution des pièces vocales, venaient détruire le préjugé si solidement enraciné du monopole du chant « a capella ».

L'expression d'*École du contrepoint vocal*, par laquelle on caractérisait la musique du XVIe siècle, doit être prise dans un sens large ; l'épithète trop exclusive de « vocal » ne peut être conservée qu'à la condition de ne pas viser seulement l'instrument d'exécution, c'est-à-dire la voix humaine, mais bien de s'appliquer à la texture des compositions, à leur division en parties ou « voix ».

Le livre de M. Kinkeldey débute par l'examen de sources encore inédites, les sources espagnoles que le mémoire de M. Collet inséré ici même, vient nous révéler dans toute leur ampleur. C'est, en effet, en

Espagne, qu'il faut chercher les Traités théoriques les plus anciens sur la technique instrumentale. M. Kinkeldey semble ignorer Estéban, Luis Milan, Narbaez, Mudurra, Valderravano, Pisador, etc. : il se contente de citer Juan Bermudo et les cinq livres de sa *Declaracion de instrumentos musicales* (entre 1545 et 1555), Sancta Maria, avec son *Arte de taner fantasia* (Valladolid, 1565) qui apportent les preuves les plus décisives de l'importance prise de leur temps par l'exécution instrumentale. A côté de considérations sur le plain chant et sur la musique mesurée, Bermudo traite du jeu du clavier, soulignant de la sorte la collaboration de la pratique des instruments à celle de la voix ; il parle de l'orgue et de la *vihuela* qui consiste en une manière de harpe ou de luth ; il s'étend longuement sur la pédagogie du clavier, sur la position de la main, sur le doigté, sur la réalisation des ornements ou *Redobles*, et donne un schéma du clavier du monochorde (p. 16). Il insiste sur l'emploi des tablatures qui raccourcissent d'un quart la graphie musicale, et donne aux débutants des conseils dont, aujourd'hui encore, nous pouvons faire notre profit.

M. Kinkeldey publie la table complète du traité théorique et pratique de Sancta Maria. Chez cet auteur, nous retrouvons la même attention pédagogique que chez Bermudo, le même souci d'apprendre aux élèves la précision du doigté, les modalités diverses d'interprétation des *Quiebros*, des ornements dont nous enregistrerons plus loin le rôle considérable et trop négligé dans les travaux historiques. Il enseigne à « pointer » les croches, un peu comme le fera plus tard Couperin, il apprend à attaquer les accords ; il insiste sur la rigidité de la mesure à laquelle les commençants doivent donner tous leurs soins, sur la connaissance parfaite des consonances et des dissonances qu'il leur importe d'acquérir, sur la mise en valeur des diverses parties, dans l'exécution. Il donne une série fort curieuse d'exemples de *Glosas* ou diminutions pour tous les intervalles diatoniques, depuis l'unisson jusqu'à l'octave (pp. 48-49).

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Sancta-Maria traite de l'harmonie et du contrepoint, et se livre à d'intéressantes remarques concernant la conduite et le groupement des voix dans la musique à quatre parties.

De ces deux livres, il résulte, qu'au XVIe siècle, la technique et la pédagogie de l'orgue et des instruments à clavier étaient déjà fort avancées. D'après M. Kinkeldey, Bermudo et Sancta Maria résument, non seulement les usages musicaux de leurs pays, mais encore toute la pratique courante de leur temps, et leurs écrits présentent un caractère de généralité qui déborde l'Espagne. Telle est, sans doute, la raison pour laquelle l'auteur a cru devoir étudier leurs traités en tête de sa dissertation, quitte à revenir par la suite sur des points déjà examinés, ce qui ne va point sans occasionner quelque désordre.

Après ce préambule, M. Kinkeldey suit un plan dont voici les

grandes lignes : morphologie et diffusion des instruments à clavier, méthodes d'accord, enseignement de la technique, *Fantasia* et *Ricercar*, instruments à clavier dans la musique de chambre et de théâtre, partitions et premiers exemples de *Continuo*.

Nous savions déjà combien grande était la diffusion des instruments à clavier avant le XVIe siècle. A cet égard, les travaux de Buhle sur les miniatures médiévales, de Leichtentritt sur l'iconographie musicale, ceux de Riemann, de Nef, de Fiinnur Jonnsson, fournissaient un contingent considérable d'observations et de constatations nouvelles. De même, les recherches de Schubiger sur l'orgue et sur sa construction au moyen âge, éclairaient bien des points obscurs. M. Kinkeldey complète l'ensemble de ces travaux et fait voir que si l'érudition n'a pu remonter plus haut que la seconde moitié du XIVe siècle, dans l'investigation des sources, du moins, permet-elle d'affirmer qu'au XVe siècle, les instruments à clavier étaient répandus à peu près partout sous des appellations différentes. Le théoricien bolonais Ramis de Pareia (1482) en cite plusieurs, et l'allemand Virdung (1511) leur fixe, en général, une étendue de trois octaves. Cette étendue augmente au XVIe siècle, et atteint quatre octaves ; enfin, le *Melopeo* de Cérone (1613) attribue cinquante touches à l'orgue, au clavicembalo et à la régale. Les claviers espagnols se développent plus vite que les autres, surtout vers le grave où, dès le XVe siècle, ils utilisent l'*ut*, tandis que les instruments italiens, français, allemands et néerlandais ne partent que du *fa*. C'est en Allemagne que se développe le jeu du pédalier dont l'invention semble être antérieure à Bernhard (1470).

M. Kinkeldey montre que les *Singschulen* ne se cantonnaient pas dans l'enseignement du chant mais qu'elles s'attachaient encore à la technique des instruments. En réalité, chant et musique sont synonymes, et c'est cette synonymie qui a échappé aux historiens férus de musique vocale. A ce propos, l'auteur revient sur les Espagnols cités au commencement de son livre, et reprend l'étude de Bermudo et de Sancta Maria considérés comme professeurs. Il reconstitue ainsi les méthodes d'enseignement du XVIe siècle : avant d'aborder l'étude de l'instrument proprement dit, l'élève devait se familiariser avec celle des principes de la musique ; puis, on lui apprenait à réduire pour un instrument des pièces polyphoniques (Cabezon, les Allemands). La correspondance d'un jeune Nürembergeois, Cristof Kress, envoyé à Leipzig pour y étudier la musique, fournit sur la scolarité et sur les procédés de culture, d'abondants et curieux renseignements.

L'âge scolaire commençait à neuf ans et se prolongeait jusqu'à dix-huit ou dix-neuf ans, à raison d'une demi-heure de travail par jour. De même, les comptes d'un bourgeois de Nüremberg, Paul Behaim, fourmillent de documents précieux sur le prix des leçons et des instruments de musique.

Que jouaient les musiciens et comment jouaient-ils ? Ceci nous amène

à la recherche des compositions instrumentales et aux dispositifs typographiques adoptés par celles-ci. Sur les recueils de musique destinés aux instruments, M. Kinkeldey émet l'hypothèse que le *Codex* (xve siècle) de Squarcialupi (traduction italienne du flamand Wollenbrouck, d'après Van der Straeten), constitué par un ensemble de compositions florentines du xive siècle, pourrait bien n'être qu'un recueil d'orgue, ce qui indiquerait l'existence en Italie, à cette époque, d'une école d'orgue fort développée; cette hypothèse a été contestée par MM. Schering et Johannes Wolf. En fait, les recueils d'orgue anciens sont fort rares, et leur rareté s'explique, dans une certaine mesure, par la manière dont les organistes opéraient au chœur.

La musique vocale admettait le dispositif typographique des parties séparées et placées les unes à la suite des autres. C'était sur des livres ainsi composés que devaient s'escrimer les organistes, besogne assurément fort difficile, mais que Bermudo déclare la meilleure et qu'on désignait sous le nom de jeu sur le livre. Sans doute, Bermudo dit quelques mots de dispositions plus commodes pour la lecture et assez analogues à nos partitions modernes (p. 98), et Sancta Maria facilite l'exécution de l'organiste en superposant les voix parallèlement les unes au-dessus des autres, mais, dans le plus grand nombre des cas, l'artiste qui tenait l'orgue devait se contenter du livre de chœur, habitude qui explique la longue durée nécessitée par les études musicales. et que rendait, d'ailleurs, moins pénible l'usage alors constant chez tous les musiciens, de livres imprimés en parties séparées et consécutives.

Comme conséquence de cette pratique, il faut tirer la conclusion, assez paradoxale en apparence, que la rareté des tablatures spéciales à l'orgue est en raison directe de la culture musicale. Plus grande en Italie qu'en Allemagne, cette rareté mesure la supériorité des Italiens, et sur ce point, les témoignages de Demantius et de Pratorius concordent. A remarquer que la première tablature comportant un système de deux groupes de lignes parallèles, dont chacun correspond à la partie exécutée par chaque main, se rencontre en France avec Attaingnant (1530).

Les tablatures d'orgue françaises et italiennes sont, presque sans exception, partagées par des barres de mesure et le même dispositif s'observe dans les recueils de luth toutes les fois que la mélodie vocale est notée (en caractères ordinaires) au-dessus de la tablature purement instrumentale. Mais ces barres de mesure, dont MM. Kinkeldey et Leichtentritt ont éclairé l'origine et qui contristent tant les moralistes de la musique et les jansénistes du rythme, ne devaient point s'interpréter dans le sens du *temps fort* des solfèges, car nous voyons Sancta Maria s'élever énergiquement contre une pareille hérésie.

D'une manière générale, les partitions manquent au xvie siècle ; si les compositeurs en faisaient, ils les réservaient à leur usage personnel et ne les confiaient point à l'impression. Étant donné qu'on demandait

à l'organiste de jouer à première vue sur les parties séparées du livre de chœur, le compositeur pouvait bien, dans le silence du cabinet, écrire son œuvre sans passer par l'intermédiaire de la partition. Dans sa *Declaracion*, l'Espagnol Bermudo qualifie celle-ci de procédé barbare (p. 188).

Et pourtant, çà et là, dès le xvi[e] siècle, on enregistre des tentatives de partitions. M. Kinkeldey cite un manuscrit de la bibliothèque de Berlin où il est question de semblables dispositifs, et où des exemples de musique se trouvent mis en partition. La *Musica instrumentalis deudsch* d'Agricola (1528) présente un autre spécimen de partition, sous les espèces d'un système de dix lignes parallèles.

Une observation très importante, s'impose au sujet de ces premières partitions : c'est le fait que la *Basse* s'y trouve placée immédiatement au-dessous du *Discant ;* on voit ainsi poindre l'idée, encore lointaine, de la *Basse générale*, car l'organiste, en raison de la disposition que nous indiquons, est obligé de porter surtout son intention sur le *Discant* et la *Basse*, de préférence aux autres voix ; de sorte que, par là, se révèlent les causes d'apparence souvent insignifiante, qui déterminent l'évolution d'une pratique technique.

M. Kinkeldey cite un certain nombre de partitions italiennes et allemandes, et découvre, vers la fin du xvi[e] siècle, les premières applications de la *Basse continue*, dont la préhistoire doit s'étudier surtout en sol italien, et dont l'usage se justifiait par la complication des parties, par l'augmentation de leur nombre, et par les difficultés de lecture qui en résultaient pour l'instrumentiste chargé de l'accompagnement. Ajoutons que celui-ci, nous le savons par les travaux de M. Quittard, devait très fréquemment remplacer sur son instrument les voix qui manquaient dans l'ensemble vocal. Si l'on considère, en outre, que les partitions coûtaient cher à établir, on sera porté à admettre, avec M. Kinkeldey, que les joueurs d'orgue et de clavecin se trouvaient amenés à chercher un système simplificateur, à adopter un guide plus sûr que la voix de *Basse* assujettie à des intermittences, à des pauses, et par suite, insuffisante à représenter l'harmonie des autres voix ; d'où la nécessité d'une partie *continue*, d'un *Continuo* (pp. 195, 196).

Le Vénitien Giacomo Vincenti et les Milanais Tini et Besozzi donnèrent, dans les dernières années du xvi[e] siècle, une vive impulsion à la pratique de la basse continue. En 1594, apparaît la première basse d'orgue imprimée ; puis, ce sont les basses d'orgue de Croce, Lucretio Quintiani, Gallus, Bassano et Victoria. Enfin Agostino Agazzari, au commencement du xvii[e] siècle, consacre un traité à la basse continue dont le chiffrage, qui consiste, somme toute, en une tablature, était nul à l'origine, précisément parce que les organistes ne s'écartaient pas encore complètement du système du jeu sur le livre.

Ces quelques considérations suffiraient à montrer l'intérêt qui s'attache à l'ouvrage de M. Kinkeldey. Mais il est d'autres points

sur lesquels il semble indispensable d'attirer l'attention. Nous voulons parler de l'emploi des ornements, et de la composition des orchestres.

Des ornements, on peut distinguer deux espèces essentielles : ceux qui s'apparentent au trille, et ceux qui consistent en figurations contrapontiques. Parfois, ils se représentent par des signes, sur la réalisation desquels les auteurs gardent malheureusement un mutisme trop fréquent. Cependant, quelques descriptions et explications sont fournies par Kotter et par Bucher. Cabezon parle des *Quiebros* et Ammerbach des *Mordants*. Tous ces ornements jouent dans l'exécution instrumentale du xvi[e] siècle un rôle considérable, si considérable même que d'aucuns s'en offusquent et, tel Vicentino, blâment vertement les abus de l'ornementation que, de son côté, Bermudo qualifie d'effronterie (p. 119). Alors que les auteurs allemands se préoccupent peu de la théorie des ornements, les Italiens en exposent assez clairement la pratique, avec Diruta, Gabrieli et Merulo. On conçoit que la technique ornementale, qui revêtait un caractère d'improvisation, ne pouvait se passer d'un minimum de règles ; de fausses relations harmoniques pouvaient naître, par exemple, du remplissage des intervalles mélodiques. Aussi, certains compositeurs, dans le but de mettre un frein à la fantaisie des interprètes, prenaient-ils soin d'écrire, complètement, de *réaliser* les ornements : tel est le cas de Merulo dans ses *Canzoni alla francese ;* toutefois, de semblables précautions n'enchaînaient nullement la liberté des instrumentistes qui, selon Sancta Maria et les Espagnols, devaient faire montre de « goût » et étalage, de « manières ». Un grand nombre de ces dernières, les « manières lombardes » notamment, dont Spitta fait remonter l'emploi à Vivaldi, peuvent se prévaloir d'une origine beaucoup plus ancienne.

Si l'usage chronique des ornements caractérise fortement l'exécution instrumentale du xvi[e] siècle, la composition des groupements d'instruments à cette époque nous montre le souci de coloris, de brillant, d'association de timbres qui animait alors les compositeurs. On se fait une très fausse idée de la sonorité des pièces de l'*Ecole du contrepoint vocal*, en entendant les restitutions si ternes et si éloignées de toute vraisemblance historique qu'en donnent la plupart des concerts consacrés à la musique ancienne. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les listes d'instruments employés dans la musique de chambre et dans la musique de théâtre, que publie M. Kinkeldey, d'après un ensemble de sources non encore utilisées. Ces sources consistent en documents qui ne se présentent point avec un caractère spécifiquement musical, tels que comptes, correspondances, descriptions de fêtes et d'entrées de souverains, inventaires de cours princières, etc. On sait le parti qu'on a tiré en France de l'exploitation de ces sortes de sources, et M. Henry Prunières en a donné un brillant exemple dans l'*Année musicale* de 1911. Les inventaires des chapelles d'Isabelle et de Philippe II d'Espagne, ceux

de la maison royale d'Angleterre, d'Henri VIII à Charles Ier, le livre de Castiglione sur le *Courtisan* (1528), le *Dialogo* de Bottrigaro (1579), les travaux de Solerti et d'Ancona, les *Discours*, les *Diaires*, etc., apportent une foule de renseignements précis sur le rôle des orchestres et sur leur composition. Que nous sommes loin de la sonorité grise et anémique du « quatuor de violes » dont les concerts d'instruments anciens abusent vraiment un peu trop, avec des orchestres comme ceux de Cini et de Striggio, orchestres dont les basses sont puissamment renforcées, et où les instruments à vent jettent l'éclat de leur coloris! Cini emploie 4 gravicembali, 2 luths, 4 violes, qu'il associe à 2 trombones, à 3 flûtes et à un cornet. Dans l'accompagnement des voix, les instruments de cuivre jouent souvent un rôle prépondérant, témoin cet intermède de Luca Bati, où une voix de contralto s'entoure de 4 trombones, de cornets, d'*un seul violon*, de l'orgue et des grands luths, témoin encore le chœur de voix d'hommes que Buonavita fait chanter à Pise en 1588, et qu'il soutient de 2 gravicembali, d'un orgue, de 4 luths, de 4 trombones et de 4 cornets. Il est même des cas où l'orchestre d'accompagnement ne comporte que des instruments à vent; on voit, par exemple, Bientina diriger le groupement suivant : un chœur de 52 chanteurs, 6 trombones, 4 cornets et un orgue. D'une façon générale, les orchestres du XVIe siècle se composent d'instruments à cordes frappées ou pincées et d'instruments à vent, auxquels s'adjoignent des violes, malgré que celles-ci soient infiniment moins goûtées que les luths, les flûtes, les trombones et les cornets. On peut s'en convaincre en étudiant la musique de la Chambre de François Ier en France. M. Prunières a fait voir que ce corps de musique comprenait trois catégories, les luthistes, les chantres et organistes, enfin les joueurs d'instruments parmi lesquels les joueurs de viole et de harpe cèdent le pas aux joueurs de flûte, de fifre, de hautbois, de cornet et de trompette. Dans la « musique de table » même prépondérance des « instruments à vent » : sur huit pièces jouées à Munich, en 1568, pendant les noces de Guillaume de Bavière, quatre n'utilisent que des cornets, tambours et flûtes, et deux laissent aux instruments à vent une majorité écrasante. Il convient donc, si l'on tient à restituer les pièces de musique ancienne d'une façon qui ne soit pas absolument fantaisiste, de prendre garde à ce que nous appellerons le préjugé des violes, et encore plus à celui du « chœur à capella ».

La même observation, que confirme du reste l'iconographie, s'applique à la musique d'église. La *Psalmodia vespertina* de Pictorius (1594) s'accompagne d'une flûte traversière, de 2 clarines, de 2 trombones, d'un luth, d'un clavecin, et seulement de 2 violes.

L'ouvrage de M. Kinkeldey se termine par une copieuse annexe de musique où figurent des pièces inédites de Bermudo, Sancta Maria, etc. ainsi qu'une très curieuse *toccata* d'orgue d'Annibale Padoano. Ce livre, dont l'érudition intense s'associe à la plus extrême prudence scienti-

fique, constitue sans contredit l'une des plus remarquables contributions à la musique ancienne qui aient paru dans ces dernières années.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Drei musikalische Biedermänner : Ignaz Holzbauer, Karl Ditters von Dittersdorff, Michael Haydn, par KARL MARIA KLOB. 1 vol. in-8°. H. Kerler, Ulm, 1911.

Ce livre, d'un ton extrêmement sympathique, se propose de mieux nous faire connaître trois hommes de bien qui furent en même temps de remarquables musiciens; l'auteur n'a pas écrit « pour les musicologues, mais pour les amis de la musique », en quoi il a certainement dépassé son but, puisque les uns et les autres y trouveront plaisir et profit. Pour son étude sur Holzbauer, M. Klob a utilisé les documents fournis par les *Denkmäler* ; il étudie fort attentivement le drame lyrique *Gunther von Schwarzburg* au point de vue de l'action, des caractères, de la musique (Regrettons, ici une fois pour toutes, que l'absence complète d'exemples musicaux rende plus difficile la lecture de certaines pages). M. K. voit avec raison dans *Günther*, en dépit des influences italiennes, l'ancêtre de l'opéra allemand (1777). L'humour n'y apparaît point; tout y est au contraire grave, pathétique, ainsi qu'il convient à un sujet héroïque, pris dans l'histoire de l'Allemagne au XIVe siècle.

Vient ensuite le récit de la vie errante de Ditters ; M. K. donne quelques détails sur le titre de noblesse qui lui fut conféré le 3 juin 1773; les démarches et paperasses coûtèrent au nouveau chevalier la somme de 655 florins 20 kreutzer. Ditters est au XVIIIe siècle un des créateurs de la musique à programme avec ses *Symphonies d'après les métamorphoses d'Ovide* et son divertissement qui porte ce titre ambitieux : *Le combat des passions humaines*. Dans son *Almanach musical* de 1789, Forkel l'accusait déjà d'abaisser le niveau de l'art, en faisant jouer à Vienne sa « transformation des paysans lyciens en grenouilles ». Il conviendra quelque jour d'étudier les origines de la symphonie à programme en France ; pour l'instant on parle beaucoup en Allemagne de la musique que Léopold Mozart écrivit dans ce genre (*Musique chinoise, Noce de village, Promenade en traîneau* 1755). Parmi les opéras-comiques de Ditters, le plus important est *Doktor und Apotheker* (1787), sur un livret de Gottlieb Stephan, qui fut collaborateur de Mozart pour l'*Enlèvement au Sérail* (Ms. à la Bibl. der Musikfr. à Vienne, libretto publié dans la coll. Reclam.; réduction pour piano dans la coll. Kleinmichel). Richard Wagner distinguait avec raison quatre « soirées » essentielles dans l'évolution de l'opéra-comique allemand : *La chasse*, de Hiller ; *Docteur et Pharmacien*, de Ditters ; *Czar et charpentier*, de Lortzing, enfin les *Maîtres Chanteurs*. La seconde pièce à succès de Ditters fut : *Hieronymus Knicker*, dont l'action se déroule également dans la société bour-

geoise à Vienne. Ainsi, dès 1786, Ditters affichait des tendances réalistes et s'efforçait, dans les sujets comme dans le style, d'affranchir l'opéra allemand des influences étrangères.

Jean-Michel Haydn, frère de l'auteur de la *Création*, fut à Salzbourg, en 1797, le professeur du jeune Weber; il a laissé des messes, des chants d'église allemands qui prirent vite un caractere populaire. M. K. signale l'analogie que présente le finale d'une symphonie de Haydn en *ut* majeur (*Denkmäler in österreich*, XIV, 2) avec le fugato du finale de la symphonie « Jupiter » de Mozart; M. Haydn a terminé sa symphonie le 28 septembre 1784 et Mozart la sienne le 19 février 1788.

L'ouvrage de M. Klob est donc un livre tout à fait vivant, et c'est là, à mes yeux, une qualité essentielle: le souci de vulgarisation s'y associe fort bien avec une documentation sérieuse et la figure de ses « Biedermänner » en ressort avec netteté. Je souhaite qu'il nous donne encore de pareilles synthèses.

Georges Cucuel.

Geschichte des Neuen deutschen Liedes, par Hermann Kretzschmar. *I. Teil: von Albert bis Zelter*, 1 vol. in-8° (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte herausgg. von H. Kretzschmar*, IV, 1). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Voici la première partie d'un ouvrage considérable qui étudiera l'évolution du Lied en Allemagne depuis le commencement du XIXe siècle. M. K., dont nous avons souvent apprécié l'information sûre et la science précise, a su en faire un livre extrêmement séduisant. La personne et les œuvres des principaux compositeurs de Lieder y sont présentées sous forme de synthèses lumineuses, expressives, où l'auteur s'efforce toujours de dégager l'élément nouveau, moderne, utile; de très nombreux exemples de musique viennent illustrer ces pages substantielles: je me permets de regretter que la présentation en soit un peu compacte et que par exemple les titres des recueils musicaux et les noms d'auteurs ne sautent pas toujours aux yeux, ainsi qu'il conviendrait dans un ouvrage dont la consultation va devenir indispensable: au reste, M. Kretzschmar n'est coupable en rien de ces imperfections qui appartiennent à toute la collection dont son histoire du Lied fait partie; les publications musicographiques se sont tellement multipliées depuis dix ans qu'aujourd'hui nous avons le droit de choisir et le devoir d'être difficiles.

Les premières pages (où se fait sentir l'absence d'une introduction et d'une défintion du Lied) s'ouvrent sur le début du XVIIe siècle; M. K. étudie les éléments nouveaux qu'apporte au Lied la *Nuove Musiche* de Giulio Caccini; jusqu'à cette époque l'Allemagne a connu le Lied à plusieurs voix; entre 1620 et 1680, s'établit le Lied à une voix où l'on note

une influence de la monodie italienne, toujours combattue par la tradition populaire. C'est ainsi que dans les recueils d'Heinrich Albert l'inspiration vient tantôt du choral d'église, tantôt des chœurs populaires, tantôt des Arias italiens. Nous assistons ensuite au développement de plusieurs écoles dont les centres sont à Königsberg, à Hambourg et en Saxe. A la fin du XVII[e] siècle, le Lied subit une grave décadence ; le mot même de Lied est parfois remplacé par celui d'Air : l'invasion de l'opéra italien porte au genre un dernier coup. Pourtant l'Allemagne du Sud montre une sève plus vigoureuse : d'intéressantes collections y révèlent une tradition populaire toujours vivace ; dans l'ensemble, le Lied profane s'inspire surtout du style de la danse.

C'est sous l'influence religieuse que le Lied allemand connut son renouveau au début du XVIII[e] siècle ; bientôt la musique de table y vint jouer un rôle important. M. K. consacre avec raison une longue étude au recueil intitulé *Augsburger Tafelkonfekt*, publié en 1737 et 1746 par le bénédictin Valentin Rathgeber (1682-1750). C'est une collection extrêmement riche qui réunit aux rythmes de danses (Tanzlieder) des chœurs traités dans le style le plus bouffon et où triomphe le *Quodlibet*, si goûté au XVI[e] et au XVII[e] siècle. On sait que ce genre de plaisanterie musicale consiste dans la juxtaposition simultanée de plusieurs mélodies différentes : les Italiens l'appellent *mistichanza* et les Anglais *Dutch Chorus ;* J.-S. Bach goûtait fort ce divertissement, pratiqué tantôt dans le style vocal, tantôt dans le style instrumental et dont on retrouvera des exemples jusque dans les poèmes symphoniques de Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*). Vers 1760, ce genre est encore cultivé par Herbing dans ses *Musikalische Belustigungen*.

Au milieu du XVIII[e] siècle, l'école de Berlin réunit les noms de Ph.-Em. Bach, de Graun, de J.-A. Hiller. Bientôt les grands poètes vont entrer en scène ; en 1780 Gluck donne ses Odes et Lieder de Klopstock, qui semblent annoncer les admirables poèmes de Wagner : *Rêves*, *Études pour Tristan*, etc.. Voici les sérénades de Neefe dont M. K. cite des motifs fort séduisants, voici les chœurs de J.-A.-P. Schultz, chantre du printemps et du mois de mai, les poésies de Gœthe mises en musique par Reichardt, enfin les Lieder de Karl Zelter, maître de Mendelssohn et directeur de l'Académie de chant de Berlin. La franchise, la gaieté sereine de ce style berlinois se retrouvent dans les opéras, de Gluck à Lortzing, en passant par Mozart et Weber, dans la musique de Carl Lœwe, de Mendelssohn, et jusque dans l'*Ode à la Joie* de la 9[e] symphonie. A côté de Berlin, des villes comme Hambourg, Breslau, Leipzig, Dresde, Weimar sont des centres d'activité musicale ; mais l'école la plus importante est dans l'Allemagne du Sud, en Souabe, avec les rhapsodies de Schubart, les célèbres ballades de Zumsteeg, précurseur direct de Schubert (*Lenore*, 1797 ; *Ritter Toggenburg*, 1797 ; *Elwin*, 1801).

Cette revue trop rapide nous amène au seuil du XIX[e] siècle et nous attendons avec impatience le prochain volume de M. K. ; de son étude

se dégage l'impression très nette que le Lied n'est pas musique pure, mais qu'au contraire la poésie y joue un rôle essentiel et déterminant ; plus avisés que les musiciens français, les Allemands s'attachent aux œuvres des plus grands poètes.

Avant de quitter ce livre, je voudrais faire ressortir quelques indications données par M. Kretzschmar sur un point qui doit nous tenir à cœur : l'influence de la chanson française sur le Lied allemand. Au début du XVII[e] siècle, dit l'auteur, le lied français à une voix apparait sous forme de Romances, de Chansons à boire et de Couplets politiques avec refrain ; le terme de Romance me paraît un peu prématuré ; quant aux couplets, il convenait de les désigner sous leur vrai nom de Vaudevilles. La chanson française sert souvent d'intermédiaire entre les airs italiens et les Lieder allemands ; à la fin du XVI[e] siècle l'opéra français exerce son influence sur des recueils comme celui de Johann Pezel (*Schöne lustige anmuthige neue Arien*). En 1678, Johann Grob publie à Bâle sa *Dichterische Versuchsgabe* qui contient des vers pour être chantés « à la manière française » ; les cantates, comme celles de J. Sig. Kusser, accusent souvent des tendances du même genre.

Mais c'est au début du XVIII[e] siècle, dans l'école de Leipzig, que la chanson française joue le rôle le plus important; on connait la part de nos airs populaires dans les œuvres de Händel et de J.-S. Bach ; Telemann écrit dans le goût français son *Choregraphisches Tanzdivertissement;* l'ouverture à la française a conquis l'Europe et inspiré les suites instrumentales des Fischer et des Muffat. Parmi les airs de danse importés en Allemagne, M. K. signale les *Murkys* (Mourcquien), pièces pour clavecin, d'une allure vive et gaie, avec une basse en accords brisés. — Quant aux chansons françaises, elles se retrouvent jusque dans les *Collegia Musica* des étudiants (*Musikalische Rüstkammer*. 1719), mais le recueil qui a le plus contribué à les répandre, est la *Singende Muse an der Pleisse,* de Sperontes (4 suites, Leipzig, 1736, 1742, 1743, 1745). — De toutes ces observations, M. K. tire cette conclusion précise que, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, le Lied allemand reste « l'esclave » de la chanson française (p. 195). Le *Liederbuch* de Margarete von Holleben (1740 à 1792, bibl. de Weimar) renferme dans sa première partie 200 numéros, dont 73 chansons françaises, 1 italienne et 1 anglaise. Cette servitude est surtout sensible dans les goûts musicaux de la noblesse allemande, nourrie de littérature française. En 1752 l'avocat Krause publie un livre sur la Poésie musicale, dont la préface, citée par M. K., contient le curieux dithyrambe suivant :

« Les Français ont accordé plus d'attention que nous à la mélodie de leurs Lieder, et en fait, ils ont composé beaucoup de ces Lieder avec tant de facilité et de naturel que le pays tout entier s'est rempli de musique et d'harmonie. C'est un beau spectacle pour un citoyen du monde impartial et pour un ami de l'humanité de voir un paysan français, ses raisins ou ses oignons à la main, qui chante avec un air

de gaieté et de bonheur; de voir comment les citadins dans les villes chassent les soucis de leur table avec une petite chanson, comment les personnes de la bonne société, les dames d'éducation raffinée et les hommes de grand talent, charment avec des Lieder leurs réunions et leurs promenades et mêlent aux repas les plaisanteries et les chants.

« Nous autres Allemands, nous étudions maintenant la musique partout : cependant dans beaucoup de grandes villes on ne veut entendre que des airs d'opéras. Mais on ne trouve pas dans ces airs ce chant qui s'exprime sous la forme d'un Lied spirituel et léger, capable de convenir à toutes les bouches sans effort et de se passer de clavecin ou de tout autre accompagnement. Que les compositeurs allemands se mettent à composer leurs Lieder en chantant, sans se servir du clavecin, sans penser que la basse doit encore s'y ajouter; alors le goût du chant deviendra bientôt général dans toute notre nation et introduira partout le plaisir et la joie (p. 235). »

Il est piquant de remarquer que Krause parle de la musique française en 1752, comme on aurait parlé de la musique allemande en 1852 ; Krause est un admirateur exclusif des vaudevilles et fort heureusement pour elle, l'école de Berlin ne suivit point son programme. A la fin du siècle on note une nouvelle influence : celle de Grétry, de Monsigny et des maîtres de l'opéra-comique français ; on sait ce que Beethoven lui-même leur dut dans sa jeunesse.

M. Kretzschmar n'a donc pas travaillé dans un domaine restreint ; il a jeté les yeux sur tous les horizons et l'on pourrait relever des aperçus aussi intéressants sur l'influence italienne et anglaise en Allemagne. De tout cela ressort un fait incontestable : c'est que nous avons besoin d'une étude sur le Vaudeville français et son influence à l'étranger. Ses timbres jouent un rôle essentiel dans la constitution de l'opéra-comique de tous les pays et leur action s'exerce sur le Lied allemand pendant plus d'un siècle. De 1680 à 1753 le Vaudeville est peut-être, sous ses aspects divers, la forme de musique vocale la plus cultivée ; il y a beaucoup à dire tant sur ses origines que sur sa disparition dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

On voit que le beau livre de M. Kretzschenar prête à de multiples considérations, ce qui ne l'mpêche point de garder un attrait incontestable. A travers ses pages s'évoquent la figure changeante du Lied, la mélancolie ou l'allégresse des générations disparues ; si l'auteur a toujours su puiser aux sources les plus vives, admirons qu'un peu de leur fraîcheur et de leur transparence soit parvenu jusqu'à nous.

GEORGES CUCUEL.

Peasant songs of Great Russia, *as they are in the folk's harmonisation*, collected and transcribed from phonograms by Eugénie Lineff. Second series. Moscou, 1912.

Dès la publication, il y a quelques années, du premier volume, le recueil de chants populaires de Mme Lineff s'est classé parmi les meilleurs d'entre ceux qui nous font connaître le folklore russe, non seulement pour l'excellence des textes musicaux qu'il contient, mais aussi pour l'intérêt ethnographique et technique des introductions ou commentaires. Ainsi qu'elle l'avait fait pour le premier volume, Mme Lineff publie aujourd'hui le second avec l'adjonction d'une traduction anglaise qui le rend plus accessible à la majorité du public européen.

Il est consacré aux chansons de Novgorod, dont il contient vingt-quatre spécimens complets (pour la plupart, à trois voix ou à deux). L'étude comparée de diverses versions d'une même mélodie s'y avère particulièrement instructive.

M.-D. Calvocoressi.

Musikalische Formenlehre, von Hugo Leichtentritt. (*Handbücher der Musiklehre, hrsg. von Xaver Scharwenka*, Band VIII). 1 vol. in-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

La collection à laquelle appartient ce volume a été entreprise à l'instigation de « l'Union musicale pédagogique » (Musikpädagogischer Verband), qui se propose pour but le relèvement du professorat, tombé fort bas, en Allemagne comme ailleurs, par suite de la libre intrusion des incapables. Après que le remède habituel des examens et des diplômes eût été préconisé, l'utilité apparut d'une série homogène d'ouvrages dans lesquels on s'efforcerait d'apprendre la musique à ceux qui font métier de l'enseigner, et de fournir aux élèves studieux les moyens de s'instruire eux-mêmes de ce que trop souvent leurs maitres ignorent.

C'est à l'un des meilleurs représentants de la jeune génération des musicologues allemands qu'a été confiée la rédaction du volume consacré aux *formes* artistiques, et déjà le choix des exemples notés suffit à y déceler la main experte d'un historien qui puise dans la littérature de toutes les époques et de presque toutes les écoles. On le voit, par exemple, dans le chapitre relatif à la *Variation*, indiquer rapidement, (comme les proportions du volume l'exigent) mais clairement, l'origine du genre dans le chant grégorien, et son adaptation aux instruments dans la musique de luth et de clavecin, s'étendre, avec de nombreuses citations, sur l'œuvre de Beethoven, et terminer par une liste de

« modèles à étudier » qui va du *Fitzwilliam Virginal Book* aux Variations de Dukas sur un thème de Rameau, et aux Variations pour orchestre, de Edward Elgar. A ce propos et plus encore dans le paragraphe du chapitre sur la *Sonate*, qui fait allusion à la forme cyclique, et aux productions de César Franck et de Debussy, on aimerait rencontrer au moins les titres des grandes compositions de d'Indy, dont une ligne de la page 98 mentionne uniquement la *Suite* dans le style ancien.

La destination du volume obligeait évidemment l'auteur à s'occuper spécialement des formes instrumentales et à les étudier surtout dans la musique de piano. Il n'a pas omis cependant les formes vocales, qu'il passe brièvement en revue dans son dernier chapitre. Un peu trop brièvement, dira-t-on ; car dans cette phrase : « vis-à-vis le *lied*, la *chanson*, la *villanelle* et la *frottole*, le *madrigal* représente l'art le plus raffiné », etc., phrase précédée et suivie de citations notées de lieder, de quolibets et de madrigaux allemands et italiens, il sera permis de trouver que la *chanson* française, sous tous ses aspects, est cavalièrement étranglée.

Mais la diversité des *formes* est infinie, et il suffit que par l'examen des principales d'entre elles l'auteur ait, en parfaite connaissance de cause, très sûrement engagé ses lecteurs sur le chemin des analyses et des études personnelles.

M. BRENET.

A Catalogue of one hundred works illustrating the history of music printing from the fifteenth to the end of the seventeenth century in the library of ALFRED HENRY LITTLETON (Master of Musicians Company, 1910-1911). Printed by Novello and Co., Ltd., London, 1911, in-4.

Ce catalogue d'ouvrages rares choisis dans une collection particulière pour figurer à l'exposition musicale de Londres en 1904, offre aux bibliophiles et aux historiens de la musique quelques renseignements très précieux, accompagnés de douze fac-similés du plus haut intérêt. On y trouve la reproduction de l'exemple musical qui orne une page du livre de Jean Gerson, *Collectorium super Magnificat*, imprimé en 1473, à Esslingen, par Conrad Fyner, et qui est le plus ancien spécimen connu de notation imprimée; le fac-similé d'une page de la *Grammatica brevis*, de Franciscus Niger, publiée à Venise, en 1480, dans laquelle les notes musicales sont imprimées en caractères mobiles, mais sans *portée*, avec clefs et variations de hauteur dans leurs positions sur des lignes imaginaires, qu'en d'autres exemplaires on traçait à la main; le fac-similé d'un fragment de la traduction anglaise du *Policronicon* de Ranulph Higden, dans l'édition de Wynkin de Worde, qui imprimait à Westminster en 1495 et qui, ayant à reproduire un exemple noté, calli-

graphié dans l'édition précédente (1482), se tirait adroitement d'affaire en disposant en sens divers les *tirets* et les *blocs* ordinaires de la typographie. Les ouvrages d'impression française figurant dans ce *Catalogue* sont un Missel Romain, de l'atelier de Mathias Hus, à Lyon, 1485; le *Quart livre* des chansons à trois parties de Claude Gervaise, imprimé par Attaingnant, à Paris, en 1550; les *Pseaumes de David*, de Pierre Davantes, Lyon, 1560, avec un fac-simile de sa double notation, musicale et chiffrée; et les *Airs* mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, imprimés chez Pierre Ballard, à Paris, en 1612-1622.

L'élégante exécution typographique de ce catalogue est digne des bibliophiles auxquels il s'adresse.

M. Brenet.

La Sonate pathétique de L. Van Beethoven (op. 13), édition rythmée et annotée par Mathis Lussy (œuvre posthume) ; un vol in-4°, Paris, Costallat, 1912.

Cet ouvrage a été rédigé par M. H. Dechevrens, d'après les notes de Mathis Lussy.

Une première partie, intitulée *Grammaire de l'Exécution musicale*, étudie avec une généralité trop rapide pour être intéressante les *Faits et les lois en musique*; elle est suivie de considérations, également générales, sur la *Ponctuation et l'accentuation musicales*. Ensutie seulement (p. 81) arrive l'étude spéciale de la *sonate pathétique*.

M. Lussy en a cherché le « sujet » et croit l'avoir trouvé : « La pensée dont s'est inspiré Beethoven c'est le dialogue, c'est la lutte entre un malheureux, innocent ou coupable, on ne sait, qui se plaint, gémit et pleure sur son sort et le Destin, l'implacable Fatalité qui lui crie : « Malheureux ! à qui la faute, sinon à toi seul ? Pourquoi t'es-tu rendu coupable, pourquoi n'est-tu qu'un criminel ? »

Et Mathis Lussy — selon M. Dechevrens — continue : « Où donc Beethoven a-t-il puisé cette idée ? Est-ce chez Sophocle, Eschyle-Euripide que le Maître a puisé l'élément tragique de son œuvre ? Nous l'ignorons. Mais quoi qu'il en soit, qu'on se pénètre de cette pensée, et l'œuvre tout entière... deviendra aisément intelligible à l'esprit et au sentiment du musicien qui la veut exécuter. »

Ces fantaisies littéraires ne conduisent Mathis Lussy qu'à une audacieuse et singulière dislocation de l'œuvre.

Dès le *grave* de l'introduction, la mesure (C) indiquée par Beethoven lui semble « fautive » : l'unité du temps est, à son idée, non point la noire, mais la croche. Il conserve néanmoins le C.

De même, à l'armure de l'*allegro di molto*, le C barré mis par Beethoven, l'inquiète : il voudrait le remplacer par un 4/2. Dès lors, comme après l'intervention de la petite fable imaginée plus haut : « le tapotage

disparaît, tout devient clair, intelligible... Donc corrigeons hardiment Beethoven. »

C'est ce que, dès que l'*adagio cantabile*, Mathis Lussy n'hésite plus à faire ; il transcrit en ₵ le 2/4 de Beethoven.

En revanche le ₵ du *rondo* final devient avec lui un 2/4.

Les conseils d'interprétation donnés dans l'ouvrage, et les indications dynamiques portées sur le supplément musical (la *Sonate pathétique* récrite par Mathis Lussy) sont à l'avenant.

Il serait vain d'insister...

JEAN CHANTAVOINE.

Musiques d'autrefois et d'aujourd'hui, par JEAN MARNOLD. Paris, Dorbon aîné.

Sous ce titre, M. Jean Marnold a réuni un certain nombre des brillantes et substantielles chroniques écrites par lui, pour le *Mercure de France*, de 1902 jusqu'à ce jour.

On ne peut suivre le mouvement musical contemporain d'un pas plus alerte que ne fait M. Jean Marnold. L'indépendance et la spontanéité de son goût s'autorisent d'une érudition peu commune, que l'on devine seulement, — mais à coup sûr — car M. Marnold ni ne s'en encombre, ni ne nous en assomme. L'originalité de l'auteur paraît justement consister en ceci, que la science théorique et historique de l'art musical n'a point altéré, chez lui, la fraîcheur de la sensibilité : nul mieux que lui ne sait sentir la beauté actuelle d'une œuvre ancienne, ni discerner, semble-t-il, dans une œuvre nouvelle, ce que celle-ci peut, dès le principe, contenir d'historique. Les études de M. Marnold sur *Pélléas et Mélisande* d'une part, sur Monteverde d'autre part, en portent témoignage.

Ses jugements francs, motivés et solides, M. Jean Marnold les présente volontiers sous une forme d'ironie batailleuse et narquoise ; il les bariole de néologismes cocasses, les assaisonne d'expressions qui rappellent le feu « Chat Noir » ou les propos « calibanesques » de M. Emile Bergerat. Il leur donne ainsi un déguisement de paradoxe, auquel bien des gens, sans doute, se tromperont. Peut-être l'auteur pourrait-il éviter d'exposer ses lecteurs à cette méprise... Avertissons-les du moins de n'y pas tomber.

J. CH.

Catalogue des Imprimés de Musique des XVIe et XVIIe siècles de la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala, par RAFAEL MITJANA. T. I. *Musique religieuse*, 1 vol. grand in-8° de XIV-502 pp. en 2 colonnes (chaque colonne est numérotée comme une page). Upsala 1911.

Un diplomate bibliographe et qui plus est musicologue ! Voilà qui ne

se rencontre pas tous les jours, et voilà pourtant ce que nous trouvons chez M. Mitjana qui a mis à profit les loisirs que lui laissaient la « carrière » et sa métaphysique protocolaire, pendant son séjour à Stockholm, pour mener à bien l'établissement du catalogue d'une des plus riches bibliothèques musicales d'Europe, celle de l'Université d'Upsal.

Cette besogne, singulièrement ardue et complexe, il l'a accomplie avec un soin, avec une science dont tous les historiens de la musique lui seront reconnaissants. Aussi bien, l'inventaire des divers fonds de musique des bibliothèques d'Europe devient-il, de jour en jour, d'une nécessité plus pressante. De tous côtés, les retardataires se sont résolument mis à l'œuvre : en Italie, les musicologues dépouillent les collections non encore cataloguées et exhument d'incomparables richesses. En France, M. Ecorcheville poursuit la publication de son imposant catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale. Le catalogue de la bibliothèque universitaire d'Upsal (t. I, Musique religieuse) complète cet ensemble de la façon la plus heureuse.

L'auteur a suivi strictement la méthode descriptive. Minutieusement, sans rien omettre du libellé des titres, de l'indication des dédicaces, de la disposition des ouvrages, il passe une revue serrée des 243 articles qui composent la division de Musique religieuse de la bibliothèque d'Upsal. Non seulement, les titres sont inscrits dans leur langue originale, mais encore, ils sont reproduits avec des caractères semblables aux caractères originaux. Telle reproduction de titre comportera jusqu'à 4 et 5 caractères de corps différents ; de plus, on cite tout ou partie de la dédicace, lorsqu'il y en a une, ainsi que le privilège de librairie ; on décrit soigneusement les planches, l'iconographie et la reliure de chaque volume. Après l'extérieur, l'intérieur ; le contenu donne lieu à l'énumération de toutes les pièces du livre, pièces qui, dans la musique vocale, sont précédées de leur *Incipit* littéraire. Le nombre des feuillets de chacune des parties vocales est soigneusement mentionné. Enfin, M. Mitjana ajoute à tant de renseignements des notes bio-bibliographiques destinées à identifier, toutes les fois que la chose est possible, les auteurs, leurs protecteurs ou les personnages dont il est question dans les œuvres décrites. C'est assez dire l'énorme travail auquel il s'est livré, effectuant ainsi, comme il le dit lui-même, dans son Avant-propos, un « dépouillement minutieux et complet de tous les renseignements qu'on pouvait tirer concernant l'histoire de l'art et la biographie des compositeurs ».

Ici se pose une question de méthode : celle des catalogues analytiques et descriptifs, auxquels on objecte leur longueur, leur prix de revient fort élevé, et surtout leur valeur critique assez contestable, parce que forcément incomplète, les auteurs de ces catalogues se trouvant contraints de faire un certain choix dans les citations qu'ils enregistrent. Évidemment, lorsqu'il s'agit de fonds très importants et qu'il convient d'aller au plus pressé, l'inventaire sommaire doit être

préféré au catalogue descriptif. Mais lorsque le fonds n'est pas très considérable et qu'il vaut surtout par sa qualité, le catalogue descriptif ne saurait qu'être encouragé. D'ailleurs, en ce qui concerne particulièrement la bibliothèque d'Upsal, la question de l'inventaire étant déjà résolue, par les travaux d'Aurivillius et de M. Lagerberg, il ne se posait plus que celle du catalogue descriptif: ou bien, il fallait ne rien faire, ou bien, il fallait procéder à un catalogue de cette nature.

Quant aux critiques fondées sur l'insuffisance de descriptions qui préjugent plus ou moins l'intérêt de leur objet, et qui laissent dans l'ombre les passages estimés indifférents par le descripteur, nous n'en méconnaissons pas la valeur, quoique ces critiques semblent émaner de la conception singulière *d'œuvre définitive* à laquelle aucun catalogue descriptif, quelque étendu qu'il soit, ne se plie. Comme s'il pouvait y avoir d'œuvre définitive ! Dans tout ceci, il n'y a, somme toute, qu'une question de mesure, et dans les grandes bibliothèques on n'a jamais entendu rejeter les catalogues descriptifs; il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à l'*Introduction* du *Catalogue général de la Bibliothèque nationale*, rédigée par M. Delisle ; on y lira le reproche adressé à ce *Catalogue* de traiter trop sommairement les livres rares et précieux, reproche auquel M. Delisle répond que tous les ouvrages de cette catégorie seront l'objet de descriptions spéciales.

Le fonds décrit si consciencieusement par M. Mitjana, contient de rarissimes ouvrages du XVIe siècle, dont le *Choralis Constantinus* d'Isaac, les motets de Crécquillon, les messes d'Archadelt. Les auteurs français sont représentés par Certon, Goudimel, Claudin de Sermisy, Guillaume Boni, Claudin Lejeune. Dans le compartiment italien, nous relevons les *Madrigali spirituali* de Marenzio, et les *Sacri concentus* de Merulo. Quant à l'Allemagne, elle fournit, pour le XVIIe siècle, une moisson infiniment précieuse avec Arnold, Haffner, Hipp, Von der Mihl, Niedt, Plauzius, Capricornus, Hammerschmidt, Praetorius, Theile, Grimm et Kindermann, sans parler de divers auteurs suédois encore mal connus. Une érudite notice, due à M. Isak Collijn, accompagne le catalogue et traite de la provenance de la collection, provenance qui remonte aux guerres du XVIIe siècle, un grand nombre d'ouvrages constituant les dépouilles des bibliothèques de Mayence. Enfin, des fac-similes de titres, des reproductions de textes musicaux et d'illustrations originales, égayent çà et là l'excellent et magnifique volume de M. Mitjana.

LIONEL de la LAURENCIE.

Mathis Lussy et le Rythme musical, par EDMOND MONOD, 1 vol. in-8°. Edition nationale suisse, Paris, Fischbacher 1912.

Mathis Lussy, l'auteur du *Traité de l'Exposition musicale*, du *Rythme musical*, de l'*Anacrouse dans la musique moderne*, etc., étant mort au vil-

lage des Planches-sur-Montreux, le 21 janvier 1910, un de ses compatriotes, M. Edmond Monod lui élève aujourd'hui ce monument : un livre.

Tâche malaisée, sinon ingrate. Les ouvrages de Mathis Lussy abondent en remarques suggestives, en aperçus ingénieux, en observations pénétrantes. Mais ces ouvrages, M. Edmond Monod lui-même le reconnaît dès le début, « ne sont guère composés »; lorsqu'on essaye de remédier à ce défaut, lorsqu'on cherche à en tirer un corps de doctrine, « on y rencontre des contradictions apparentes ou réelles ». Et à qui la faute ? A l'esprit un peu vagabond de Lussy, à son éducation d'autodidacte, ou bien à la matière qu'il traitait, à cette musique, si fuyante, si décevante à qui veut la saisir ? A l'un et à l'autre sans doute. Et M. Edmond Monod, malgré la sûreté de méthode et la clarté d'exposition que l'on apprécie dans son travail, n'a pu remédier à cet inconvénient.

M. Monod reconnaît que Lussy, théoricien du rythme, « emprunte à Aristote, à Aristoxène, à Aristide Quintilien, à Ch. Lévêque, à R. Westphal, à Gevaert de nombreuses définitions du rythme en général » mais que « ces définitions se contredisent partiellement » ; il finit par en demander une à ... Blaze de Bury, qui lui fournit cette formule flottante et, somme toute, fausse : « Le rythme consiste à disposer les *sons* alternativement forts et faibles, de façon que de distances en distances *régulières* ou *irrégulières*, une note apporte à l'oreille la sensation d'un repos, d'un arrêt », définition qui fait du rythme un principe *statique* au lieu de lui conserver son caractère essentiel de principe *dynamique*...

Le mérite principal de Mathis Lussy, tel qu'il ressort de ses ouvrages et de celui où M. Monod essaye ingénieusement de les condenser, est d'avoir bien marqué le conflit qui existe trop souvent dans notre musique moderne, entre le *rythme* et la *mesure*, et d'avoir revendiqué pour celui-là une prépondérance légitime sur celle-ci. Tel est bien le sens général dans lequel il convient de résoudre le problème chaque fois qu'il se pose ; quant aux espèces particulières sous lesquelles ce problème peut se présenter, pour en juger, les règles ne servent à rien ; il est même impossible d'en formuler aucune qui ne reçoive aussitôt quelque démenti ; c'est affaire de tact et d'intuition, toutes qualités qui vivent dans un homme et meurent dans ses livres.

JEAN CHANTAVOINE.

Lettres à Wladimir Stassow, par MOUSSORGSKY. Éditions de la *Gazette Musicale Russe*, Saint-Pétersbourg.

Depuis trois ou quatre ans, des matériaux de toutes sortes : informations, correspondance, œuvres posthumes, paraissent pour mieux nous

renseigner sur la vie et la pensée de Moussorgsky. Et parmi les chercheurs grâce à qui cette nouvelle moisson devient accessible, il convient de citer au premier rang, avec M. Karatyghinequi dirige la publication des œuvres posthumes, M. Nicolas Findeisen, le très érudit et autorisé directeur de la *Gazette Musicale Russe*. On peut espérer que les nombreux articles ou documents parus ces temps derniers dans ladite gazette fourniront la matière d'un volume qui sera le bienvenu. En attendant voici, rassemblées en une brochure de 124 pages, les lettres de Moussorgsky à Wladimir Stassow, lettres dont n'étaient connus jusqu'ici que les rares extraits donnés par Stassow dans sa biographie du maître. Ces cinquante-six lettres offrent le plus grand intérêt et jettent un jour nouveau sur l'existence et les travaux de Moussorgsky durant la période de 1870 à 1880, la période de *Boris Godounow*, des *Chants et danses de la Mort*, de *Khovantchina*. Et l'importance même qu'elles offrent rend impossible d'en résumer utilement le contenu.

M.-D. Calvocoressi.

Style in musical Art, by. C. Hubert H. Parry, Bart. Mus. Doc., Director of the Royal College of music, sometime professor of music in the University of Oxford. 1 vol. in-8°, London, Macmillan, 1911.

Ce livre a pour origine et pour fond les leçons professées par l'auteur à l'Université d'Oxford, dont la première, donnée le 7 mars 1900, avait été imprimée en brochure. Il est intéressant de constater qu'à la même heure le même sujet se trouve avoir fixé l'étude de deux musicologues placés, en des centres différents, dans la même situation officielle. Mais la comparaison de leurs méthodes et de leurs idées ne saurait être qu'indiquée, puisque le volume de M. Hubert H. Parry forme un tout complet en lui-même, tandis que les deux premières parties seulement de l'ouvrage de M. Guido Adler ont jusqu'à présent vu le jour. On aperçoit cependant dès le premier coup d'œil les divergences fondamentales de plan et d'exécution qui tracent entre les deux auteurs une séparation profonde et qui donnent au livre anglais le caractère d'une brillante série de conférences, au livre allemand celui d'un traité synthétique.

L'idée de *style* est tellement liée chez nous à celle d'art ou de littérature, ou, au total, d'expression de la pensée, que plus d'un lecteur sera surpris de voir M. Hubert H. Parry chercher, pour le définir, des images appartenant au monde extérieur : « Le style d'un pommier, nous dit-il, est la somme des aspects produits par la forme, la couleur, la disposition du feuillage, le rouge vermeil du fruit et sa relation avec la couleur et le caractère du feuillage et avec les angles et les ramifications des branches. Le style d'un oranger est tout à fait différent... Nous pouvons nous figurer quelle monstruosité serait un arbre formé

moitié dans le style d'un pommier et moitié dans celui d'un oranger... L'absurdité qu'il y aurait à garnir de raisins les buissons d'épines ou de figues les chardons, est évidente... » Ces comparaisons qui rappellent la fable du gland et la citrouille sont destinées à exprimer d'une manière sensible le principe de « l'adaptation au but », que l'auteur propose comme criterium de la perfection du style.

Les premiers chapitres traitent d'une façon générale du « style choral » et du « style instrumental », particulièrement considéré dans les œuvres de musique de chambre pour instruments à clavier, où les clavecinistes anglais font bonne figure. D'ingénieuses propositions rattachent l'éclosion des formes musicales aux transformations de la vie sociale : le type *sonate* nous est, entre autres, présenté comme exactement adapté à l'état de la société au xviiie siècle. Cet ordre de déductions est poussé jusqu'à une actualité aiguë dans les deux chapitres ou leçons intitulées « Influence de l'auditoire sur le style », où M. Hubert H. Parry, citations musicales en main, fait le procès du répertoire pour *music-hall* et prononce de dures vérités, qui ne sont pas applicables en Angleterre seulement, sur la décadence du goût, chez une portion notable du public. Chemin faisant, Grieg est rendu responsable de l'abus de certaines formules mélodiques, et Berlioz est traité d'*histrionic master*, ce qui, si l'épithète avait exactement le même sens en anglais qu'en français, serait tout de même un qualificatif un peu sévère. M. Hubert H. Parry, d'ailleurs n'est pas tendre pour notre art et nos artistes, et les quatre pages qu'il réserve à la France, dans le chapitre sur les « Influences nationales », semblent le commentaire de la caricature de Rowlandson, qui représentait une troupe de danseurs sous le titre d'*Une famille française*, comme pendant à une troupe de musiciens appelée *Une famille italienne :* car notre musique, dramatique ou instrumentale, depuis Couperin jssqu'à Berlioz, dérive à son avis, de la danse et du ballet ; avant Couperin, paraît-il, il n'y a rien ; et de ce que nos compositeurs ont fait depuis Berlioz, on ne peut rien conclure.

Mais ce n'est pas seulement en ce qui nous concerne que certaines opinions du conférencier anglais seraient discutables. Ni les historiens, ni les praticiens de la musique vocale polyphonique, profane et religieuse, du xve et du xvie siècles, n'accepteront sans protester une affirmation telle que celle-ci, qui ouvre pour ainsi dire, à la page 211, la série des leçons consacrées au *matériel thématique :* « Dans les âges anciens de la musique, comme, par exemple, dans l'ancienne musique chorale antérieure au xviie siècle, il n'y avait pratiquement pas de sujets ni de matériel thématique ».

A la page 265 nous lisons bien que « pour le spécialiste, il est indispensable d'entrer dans une intime familiarité avec les innombrables faits et détails de son sujet ». Mais la musicologie est une « spécialité » si vaste, qu'en progressant elle tend de plus en plus à se subdiviser

elle-même, en spécialités pour ainsi dire particulières, dont chacune peut suffire à l'activité d'un savant. M. Hubert H. Parry s'est taillé la sienne dans la magnifique période des grands classiques. C'est là, et dans les généralités esthétiques applicables, en un même esprit classique, à l'art contemporain, que son enseignement se montre attachant et profitable.

MICHEL BRENET.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911, *hrsg. von Rudolf Schwartz. Achtzehnter Jahrgang.* 1 vol. gr. in-8°, Leipzig, Peters, 1912,

De longs développements ne sont pas nécessaires pour insister sur les mérites bien connus du *Jahrbuch Peters :* il se recommande de lui même à l'estime des érudits, sans jamais tromper leur attente. Le rapport annuel du bibliothécaire et le catalogue si précieux et si commode des publications de l'année, encadrent dans ce dix-huitième volume quatre études intéressantes, de M. H. Rietsch sur les différences de forme, de rythme, de tonalité, qui séparent les anciennes mélodies populaires allemandes de celles de l'époque moderne ; — de M. Eugen Schmitz sur la monodie lyrique italienne du XVII[e] siècle, (cantates et airs de chambre), moins souvent décrite que la monodie dramatique du même temps ; — et de M. Hermann Kretzschmar, qui donne, d'une part un supplément à son travail sur l'opéra vénitien, paru dans les volumes de 1907 et 1910, et d'autre part, le commencement d'un essai sur la théorie de l'expression (Affekt), d'après les théoriciens allemands, depuis Werckmeister jusqu'à Türk.

M. BRENET.

Ecrits de Musiciens, par J.-G. PROD'HOMME. 1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.

En rassemblant cette curieuse anthologie, qui va constituer un excellent instrument de travail, M. Prod'homme complète très heureusement les publications analogues de M[me] La Mara, de Nohl et de Tiersot. Sans négliger les « grands musiciens » dont les lettres ont déjà paru dans diverses biographies, M. Prod'homme met au jour une foule d'écrits dus à des artistes peu connus, artistes de second plan, mais cependant fort intéressants, et auxquels la musicologie s'attache, à présent, avec une attention de plus en plus marquée. L'histoire et la psychologie des musiciens ne peuvent que profiter largement de ces sortes d'anthologies, car les musiciens se montrent, dans leurs écrits, sous un jour qui éclaire leur personnalité artistique, et qui permet de discerner les rapports, encore mal définis et mal étudiés, qui s'établissent entre la musicalité et les autres dons de l'esprit,

M Prod'homme a donc classé, par ordre chronologique, une série d'écrits provenant de musiciens des xve, xvie, xviie et xviiie siècles, et parmi lesquels la France tient une place importante, puisqu'elle est représentée par plus de 20 auteurs sur un ensemble de 40. Ces écrits consistent en avertissements et préfaces d'œuvres de musique, en lettres et en testaments. Avertissements, préfaces et dédicaces ne constituent pas seulement des documents autobiographiques de premier ordre, en faisant connaître dans quelles circonstances les ouvrages ont pris naissance et en précisant la condition sociale des musiciens, ainsi que les noms et qualité de leurs protecteurs ; ils ont encore, souvent, une grande portée esthétique, car ils exposent les idées de tel ou tel artiste sur la composition et sur l'interprétation. On peut citer à ce point de vue, la préface des *Nuove Musiche* de Caccini, celle des *Psaumes* de Sweelinck, la fameuse *Réponse* de Maugars, la *Préface des Airs à 4 Parties* de Jacques de Gouy, les *Préfaces* de Muffat, etc.

Quant aux lettres, elles fourmillent d'indications d'ordre historique et psychologique. Toute la correspondance de Gluck fait allusion à son esthétique, en même temps qu'elle peint son caractère d'homme d'affaires, sa hauteur et son sens diplomatique. D'une façon générale, les musiciens ne manquent pas de littérature ; ils connaissent leurs auteurs et savent enchâsser dans leur prose des distiques d'Horace ou des passages de l'Écriture. Quelques-uns même taquinent la muse poétique, tels que Lassus, Squarcialupi et Cambert, lequel répond à un versificateur de ses amis par un quatrain à boire. Il en est qui font de l'érudition ; d'autres, comme Goudimel et beaucoup de musiciens religieux, se disent « atteints de l'esprit de Dieu » et professent le plus sévère moralisme. Chez Bach, c'est une autre antienne, et, en quelque sorte, le négatif de son image musicale ; ses lettres sont d'un employé méticuleux, toujours prêt à discuter ; il poursuit l'Université de Leipzig, de ses réclamations répétées et écrit en un jargon rididicule et pédant, farci de latin de cuisine ; on le verra épiloguer à perte de vue sur un « important honorarium » ou sur les « rationibus rectoralibus » et ses prédécesseurs deviennent sous sa plume des « antecessores ». Il semble que sa personnalité de musicien mystique soit l'envers de sa figure mesquine de petits bourgeois tatillon et chargé de famille, et qu'une fois assis à son banc d'orgue, il éprouve l'irrésistible besoin de se dédommager lui-même de tant d'occupations prosaïques. Rien n'égale, non plus, le rabelaisien et somptueux charabia, partie français, partie latin, partie allemand et partie italien que Roland de Lassus adresse, avec une incroyable familiarité, au duc Wilhelm de Bavière ; quant à Rameau, il se montre bien le polémiste ardent et hanté d'une idée fixe que nous connaissions déjà. Nombre de ces musiciens écrivent comme de sots cuistres et mettent une excessive virtuosité dans le maniement de la courtisanerie, lorsqu'ils correspondent avec quelque Mécène ; mais, sous les dehors d'une modestie affectée, percent presque toujours la suffisance

et la vanité. Ainsi, Boësset dira simplement à Richelieu qu'il ne travaille que pour l'élite. Tout ce monde d'artistes possède une très haute idée de sa valeur.

Les testaments apportent, eux aussi, leur contribution historique et psychologique ; ils renseignent exactement sur la fortune du *de cujus*, sur ses parents et amis ; leur rédaction est symptomatique, selon qu'elle s'affirme brève ou délayée, minutieuse ou vague ; fréquemment, des codicilles échelonnés prouvent que le musicien avait prématurément songé à fixer ses dernières volontés.

Chacun des musiciens dont M. Prod'homme recueille des écrits, est l'objet d'une notice biographique rédigée à l'aide des travaux les plus récents, et d'autant plus développée que le compositeur est moins connu. Il n'y a qu'à louer le soin et la précision avec lesquels l'auteur transcrit ou traduit l'ensemble des textes de son anthologie : tous ces textes sont présentés avec une méthode critique irréprochable, et de nombreuses notes explicatives viennent en commenter les passages les plus significatifs.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Storia dell' Arpa, par le Professeur RICCARDO RUTA. *Parte prima. Ricerche storiche.* 1 vol. in-8, Aversa, Ditta A. Ruta et C., 1911.

Il faut bien avouer que la harpe, « cet instrument suave et céleste, qui, à travers tant de siècles d'existence, a charmé tant d'êtres humains », n'a pas encore trouvé cette fois un historien digne d'elle. La contribution qu'apporte à son étude un de ses plus fervents adeptes. M. Ruta, ne justifie guère le sous-titre : « Recherches historiques », qui semblerait annoncer un ouvrage « documentaire » et que démentent d'ailleurs dès les premières pages les protestations de modestie de la dédicace et de la préface et la liste des livres consultés « pour la compilation de l'ouvrage ». On est mis en méfiance par le seul fait qu'Ossian, « héros et barde écossais vivant vers la fin du IIIe siècle », est invoqué comme une autorité historique, et l'on s'aperçoit que l'auteur a vraiment dépassé les bornes de la tolérance accordée en matière de fautes de lecture et de fautes d'impression, lorsqu'il nous parle de la princesse de Cruon, de Mme Krupholtz, de Consineau, Pleyl, Saer, Hochbrucher, Kinner, Parisck-Alvars, Macperson, Huggens, Meibon, du musée de South Hensington, de la sérénade de Bechenesser, de la maison Breithof et de l'Université de Kiirbourg.

Ce volume est une *Parte prima*. Si la *Parte seconda* aborde le sujet sous le point de vue pratique, on sera heureux d'y recevoir de M. Ruta les solides enseignements qu'on doit attendre de sa qualité de « professeur titulaire de la classe de harpe au Conservatoire de Palerme ».

M. BRENET.

Geschichte des Oratoriums, von Arnold Schering. 1 vol. in-8 (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von Hermann Kretzschmar*, Bd III). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Cet ouvrage fait partie d'une collection nouvelle de « Petits Manuels » dont le premier volume comprenait 226 pages et le second 453. Celui-ci, qui est le troisième, atteint avec ses annexes 670 pages, et parmi les travaux annoncés figurent deux ouvrages qui compteront chacun deux volumes : le titre général de « Petits Manuels » ne pourra donc être accusé que d'un excès de modestie.

Si la forme musicale de l'oratorio est restée longtemps sans historien, c'est une conséquence de son indécision. Musique religieuse, mais non liturgique, musique dramatique, mais non théâtrale, l'oratorio flotte entre les trois définitions, chères à la critique allemande, des genres lyrique, épique et dramatique. Ses frontières chevauchent sur celles du Motet, de la Passion, de la Cantate, et de l'Opéra. Retracer son histoire a paru à M. Schering la meilleure manière de l'*isoler*. Il en a tout d'abord séparé les compositions de la Passion, comme constituant une famille à part, qui demande une étude spéciale ; et il s'est proposé d'arriver, par l'examen des œuvres, à marquer nettement les différences fondamentales du style d'opéra et du style d'oratorio.

M. Schering a combattu (p. 169) à propos d'un écrit de Laurencin, l'opinion généralement reçue qui consiste à englober l'oratorio dans la « musique religieuse ». Toute incertitude disparaîtrait à cet égard si l'on voulait admettre une fois pour toutes la distinction nécessaire entre la musique « liturgique », ou « cultuelle, ou « sacrée », propre à servir l'Église dans ses temples, et la musique « religieuse », convenable presque uniquement au concert, qui exprime et décrit avec une entière liberté de formes les idées et les sentiments philosophiques ou mystiques et les faits qui les réalisent. C'est à cette seconde catégorie qu'appartient l'*oratorio*, et son origine, son histoire, son nom, l'y rattachent d'une facon tellement indissoluble, que la dénomination d' « oratorio profane » apparaît comme un non-sens. M. Schering l'adopte cependant pour désigner la foule bigarrée des grandes compositions de concert, drames sans action théâtrale, odes, légendes, pastorales, poèmes, symphonies vocales, qui dépassent les dimensions de la cantate classique et pour lesquelles en aucun idiome on n'a su fixer le choix d'une étiquette spéciale. « Maintenant, dit M. Schering, que beaucoup de choses autrefois comprises sous le vocable *oratorio* ont disparu de la conscience publique, la contradiction entre les deux termes : *oratorio profane*, n'existe plus. » Cela dépend. Il se peut qu'elle soit moins choquante pour des lecteurs allemands que pour ceux de race latine, qui ne font pas si bon marché d'une racine demeurée vivante en leur langue. Nous croyons que dans tous les cas mieux l'on ins-

truira le public de l'histoire de l'oratorio et plus on le préparera à sentir cette contradiction.

Puisque l'oratorio, le vrai, est difficile à « isoler », que sera-ce de l' « oratorio profane » ? M. Schering lui réserve deux chapitres, l'un consacré aux œuvres mythologiques de Hændel, l'autre aux compositions écloses principalement en Allemagne depuis l'époque romantique. Quand on y trouve l'analyse ou la mention de *la Nuit de Walpurgis*, de Mendelssohn, et du *Paradis et la Peri*, de Schumann, du *Columbus*, de Brambach, de la *Psyché*, de Gade, et du *Prométhée* de Henri Hofmann, force est bien de se demander pourquoi *la Damnation de Faust*, de Berlioz, n'a pas reçu de billet d'entrée, non plus que le *Christophe Colomb*, de David, la *Psyché*, de Franck, et le *Prométhée* de M. Reynaldo Hahn? Sans doute ferons-nous meilleure connaissance avec l' « oratorio profane » dans le futur « Petit Manuel » où M. Schering doit traiter de la « Cantate chorale profane », et qui sera le complément et la contrepartie de son *Histoire de l'Oratorio*

Dans celle-ci, avec infiniment de zèle et sans se rebuter des longs dépouillements de catalogues et de biographies, M. Schering s'est appliqué à ne rien omettre d'essentiel, et à donner, par époques et par écoles, des énumérations qui sont parfois un peu monotones, mais qui ne sont jamais superflues, car elles font connaître l'activité dépensée, principalement en Italie au XVIII[e] siècle, par les auteurs et compositeurs d'oratorios, qui pour la plupart n'étaient autres que les auteurs et compositeurs d'opéras, et qui changeaient de sujet sans beaucoup changer de manière.

Ainsi que pour les œuvres théâtrales de la même période, les bibliothèques européennes sont très riches en livrets et relativement pauvres en partitions, beaucoup de celles-ci s'étant perdues. M. Schering a su pourtant en atteindre un grand nombre qu'il a étudiées de près sous le double rapport littéraire et musical, et dont il donne d'intéressantes analyses, appuyées de nombreuses citations notées. Hændel, comme de juste, y prend la part du lion : 65 pages, vers lesquelles se porteront de préférence les lecteurs attirés par la description des chefs-d'œuvre qu'ils connaissent et admirent. Mais les chapitres les plus neufs du livre sont ceux qui regardent les compositions encore mal connues, des écoles italiennes, et en particulier de l'école napolitaine.

Une constatation assez souvent facile à faire jusque dans les meilleurs travaux des historiens musicaux allemands, est la faiblesse de leur documentation à l'égard de l'école française. M. Leichtentritt, dans sa récente *Geschichte der Motette*, reconnaissait très franchement l'imperfection de son chapitre relatif à nos anciens maîtres, et, regrettant la rareté des éditions modernes en partition, il ajoutait : « Plus tard, il se pourra fort bien que l'on soit amené à accorder beaucoup plus de place aux compositeurs français dans l'histoire du motet. » Hélas ! nous sommes responsables d'une bonne part des lacunes de l'érudition étran-

gère, à laquelle il nous appartiendrait de fournir, par des publications suivies de documents historiques et de « monuments » musicaux, les bases d'un jugement équitable : et il nous arrive même, ayant, sur des points isolés, fait çà et là un peu de lumière, de la cacher sous le boisseau. C'est faute d'une publicité bien entendue que la livraison des *Petits concerts spirituels* de Ch. Bordes, où sont offerts quelques spécimens de l'art de Charpentier, est demeurée inaperçue. M. Schering n'en a pas eu connaissance et n'a pu parler de ce maître si intéressant que d'après quelques lignes d'un article de revue. Entre Charpentier et Gossec, il croit à une abstention complète des compositeurs français dans le domaine de l'oratorio, et il assure (p. 514) que depuis sa fondation en 1725 jusqu'à la direction de Gossec en 1773 le Concert spirituel de Paris ne vit paraître aucun ouvrage de ce genre : après quoi « quelques essais » tout à fait « sporadiques » furent favorisés, depuis 1784, par la fondation de l'École royale de chant, où pouvaient se recruter de bons chanteurs choristes.

On pourrait, sur ce dernier article, faire observer que dès son premier établissement et durant toute son existence, le Concert spirituel posséda un chœur proportionné en nombre à son orchestre et composé de choristes de l'Opéra, de la chapelle du roi et de la Sainte-Chapelle du Palais, qui exécutaient à chaque séance, le répertoire des « grands motets ». Mais surtout il importe de rappeler l'initiative de Mondonville, qui, sous le titre de « motets français », donna au Concert spirituel en 1758 et 1759 deux petits oratorios, *les Israélites à la montagne d'Horeb*, et *les Fureurs de Saül*. Le succès de ces partitions leur procura aussitôt des imitateurs : car ce fut en 1759 et 1760, et non, comme le dit M. Schering, en 1787, que furent exécutés *le Passage de la Mer rouge*, de Persuis (père) et *la Conquête de Jéricho*, de Davesne (et non de Persuis). De même, le « poème français » intitulé *les Titans*, que Mondonville fit chanter en 1761, était une composition du genre que M. Schering appelle « oratorio profane ». Enfin, à l'égard des oratorios exécutés après *la Nativité* de Gossec (1774), la liste que donne l'historien allemand est vraiment un peu écourtée, — d'autant qu'il faut en retirer un *Saül*, que Gossec n'a jamais écrit, et les deux œuvres de Persuis père et de Davesne, appartenant à une autre époque. — En réalité, il n'y eut pas moins de vingt « premières auditions » d'oratorios au Concert spirituel en seize ans, de 1774 à 1790.

Hâtons-nous de reconnaître que M. Schering est beaucoup mieux renseigné quant à la culture de l'oratorio en France pendant le XIXe siècle, et faisons trêve à des critiques que nous n'aurions pas formulées, si nous n'avions pas été en présence d'un ouvrage aussi considérable, aussi utile, et aussi digne d'être lu attentivement.

Michel Brenet.

Lettres choisies de Robert Schumann (1828-1854) traduites de l'allemand par Mme MATHILDE P.-CRÉMIEUX (second recueil). 1 vol. in-12, Paris, Fischbacher, 1902.

Encouragée par l'accueil fait, il y a trois ans, à sa traduction des *Lettres de jeunesse* de Schumann, Mme Mathilde P. Crémieux avait préparé ce second recueil; elle est morte au moment même où le livre paraissait.

Il n'offre certes point le même charme que le premier, qui contenait les plus jolies lettres de la première période; et celles de la seconde ne les valent pas. De plus, les deux volumes se trouvent chevaucher l'un sur l'autre; le choix n'a pas toujours été fait d'une main très sûre ni présenté avec beaucoup de méthode. Toutefois ce second recueil, joint au premier, rendra service aux admirateurs de Schumann qui ne lisent point l'allemand.

J. CH.

Musiciens français d'aujourd'hui, par OCTAVE SÉRÉ. 1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.

En écrivant ce livre, M. O. Séré ne rend pas seulement un juste hommage à la brillante école française contemporaine; il prépare encore son histoire, car son recueil sera d'un puissant secours aux musicologues de l'avenir. Depuis quarante ans, une phalange d'artistes travaille sans relâche pour le bon renom de la musique française; ces artistes, nous devons apprendre à les connaître. D'abord influencés par Richard Wagner, puis par Chopin, par Grieg et par les musiciens russes, ils se sont peu à peu libérés de tout apport étranger, ou mieux, de ces divers apports, ils ont fondu un métal neuf adapté à la propre nature « du génie français. »

Inspiré par le livre de MM. Van Bever et Paul Léautaud sur les *Poètes d'aujourd'hui*, l'ouvrage de M. Séré traite de vingt-sept musiciens choisis parmi les plus caractéristiques de ce temps. Sans doute, il en est beaucoup d'autres qui mériteraient une étude aussi attentive, et nous espérons que le succès avec lequel le public a accueilli son recueil engagera l'auteur à le compléter d'un deuxième volume.

Rangés courtoisement par ordre alphabétique, les vingt-sept musiciens du « dictionnaire » de M. Séré sont chacun objet d'une étude individuelle assujettie à la plus stricte des méthodes : d'abord, un autographe musical ; puis une notice biographique, suivie d'une bibliographie extrêmement complète, comportant deux divisions : 1° *Œuvres* (Musique et Littérature) ; 2° *Ouvrages à consulter* (Livres et Périodiques) ; enfin l'iconographie de l'auteur étudié.

Dans la rédaction des notices, M. Séré s'est documenté de première main, en s'adressant vraisemblablement aux musiciens eux-mêmes; mais le point de vue purement biographique y est dominé par l'exposé des jugements portés par la critique. L'auteur s'attache à dégager, souvent d'une façon très heureuse et dans un vocabulaire parfaitement juste, les diverses influences qui ont pesé sur la destinée des compositeurs qu'il examine, hérédité, influences ethniques, pédagogiques, etc. Il nous montre ainsi Charles Bordes prenant contact en 1885 avec la chanson populaire, puis, à partir de 1890, se consacrant à l'étude des *Maîtres religieux primitifs*; il dessine la figure mélancolique d'Alexis de Castillon, rapporte ses impressions d'enfance à l'orgue de la cathédrale de Chartres et l'émotion dont s'entourèrent ses obsèques. Nous voyons Gustave Charpentier organiser, de bonne heure, des sociétés musicales; nous le suivons dans ses flâneries d'Italie où il amasse toute une provision de pittoresque: enfin, nous l'accompagnons dans la rue parisienne dont la vision se marque chez lui par des traits si personnels. Chabrier et Debussy ont le nom de Chopin à la base de leur *pedigree* musical, et le voyage en Russie du poète de *Pelléas* n'est sans doute pas complètement étranger à la « séduction ouatée » de sa musique.

M. Séré n'omet pas de signaler les influences ethniques qui caractérisent l'art du Wallon César Franck, de l'Alsacien Paul Dukas, du Breton Ladmirault. C'est sans doute à la Bretagne, où il fut organiste, que Gabriel Fauré doit sa rêverie, son sens profond de l'intimité. Et chez Vincent d'Indy, qui restera probablement le musicien de la *Symphonie cévenole* et de *Jour d'été à la montagne*, que de souvenirs émus des vastes paysages du plateau central, que de fortes sensations de plein air !

D'origine espagnole, Édouard Lalo se révéla comme un « conquistador », car il marcha l'un des premiers à la tête de la jeune musique française dont il détermina le mouvement de rénovation. En quelques mots sobres, M. Séré définit le charme voluptueux de la mélodie de Massenet, l' « ironie froide », de l'art subtil et ingénieux de Maurice Ravel. Avec Saint-Saëns, élevé dans la musique et enfant prodige, nous trouvons le parisien vif et caustique, mais classique déjà, et qui se présente comme un véritable « scherzo vivant »; presque toujours l'action du terroir s'impose de quelque manière, et l'œuvre de Déodat de Séverac, par exemple, affirme fortement le caractère rustique du pays languedocien.

La Bibliographie témoigne, et par le soin avec lequel, minutieusement, l'auteur a inventorié et classé les œuvres, et par la conscience qui a présidé à son dépouillement des Livres et Périodiques à consulter, d'un travail considérable gouverné par une excellente et judicieuse discipline.

Lionel de la Laurencie.

Library of Congress. Orchestral Music Catalogues. Scores. *Prepared under the direction of* O. G. Th. Sonneck. 1 vol. gr. in-8, Washington, Government printing office, 1912.

Ce nouveau volume du catalogue musical de la bibliothèque des États-Unis, classé et rédigé avec le soin et la méthode que l'on est accoutumé à admirer dans les travaux de M. Sonneck, comprend la collection considérable des grandes partitions d'œuvres symphoniques réunies à Washington. La disposition par ordre alphabétique de noms d'auteurs est complétée par une double table, par genres et par titres. Par une excellente précaution, qui rendra de grands services aux lecteurs, les dates de publication des œuvres cataloguées ont été patiemment recherchées et indiquées.

M. Brenet.

Almanach des spectacles, année 1911, par Albert Soubies. 1 vol. in-32, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1912.

On sait assez les services que l'ancienne collection de l'*Almanach des Spectacles* (1752-1815) rend à l'érudition pour ne pas marquer à M. Albert Soubies une vive reconnaissance de la tâche laborieuse qu'il a entreprise en publiant la série moderne de cet almanach. Le présent volume orné d'une jolie eau-forte de M. Delzers, constitue le tome XLI de la nouvelle collection; la musique y occupe une place considérable avec le résumé fidèle des œuvres représentées en 1911 à l'Opéra, à l'Opéra-comique, au Châtelet et à la Gaité. Une liste d'ouvrages joués en province et la bibliographie soigneusement dressée des livres parus sur le Théâtre dans l'année, complètent l'élégant almanach de M. Soubies, dont la lecture nous apprendra qu'en 1911, 986 pièces ont vu pour la première fois, en France, le feu de la rampe, soit 156 de plus que l'année précédente. Faut-il dire que lorsque le théâtre va, tout va?

Lionel de la Laurencie.

Massenet historien, par Albert Soubies. 1 vol. grand in-8°, Paris, Flammarion, 1913.

Certes, Jules Massenet ne peut prétendre à rivaliser avec les Henri Martin et les Lavisse, mais il est intéressant de rechercher, dans l'œuvre d'un artiste, les sujets qui l'ont attiré de préférence. M. Soubies, en situant dans le temps et dans l'espace les thèmes auxquels Massenet demanda son inspiration, montre que le musicien les choisit

dans toutes les périodes de l'histoire, sans en excepter la légende. En dépit de cet éclectisme historique et géographique, l'œuvre du maître disparu se fixe autour d'un sujet unique, l'amour, et constitue une sorte d'anthologie musicale de l'« éternel féminin ».

Documents inédits sur le Faust de Gounod, par Albert Soubies et Henri de Curzon. 1 vol. gr. in-8° avec nombreuses photogravures, Paris, Fischbacher, 1912.

Il y a toujours à glaner sur quelque sujet que ce soit. Celui du *Faust* de Gounod, que l'on pouvait supposer épuisé après les nombreux travaux qui ont traité de cet opéra célèbre et de son auteur, et en particulier, après le livre si fortement documenté de MM. Prod'homme et Dandelot, fournit aux deux chercheurs émérites que sont MM. Soubies et de Curzon la matière d'une curieuse publication. Voici, en effet, sous la rubrique *Faust en* 1859 *et ses* 57 *premières recettes*, le tableau comparatif des recettes pour toutes les représentations du Théâtre lyrique. On y voit que, dès son apparition, *Faust* fait encaisser des sommes importantes, et que ses recettes se maintiennent à un niveau des plus honorables, malgré la concurrence dangereuse des *Noces de Figaro* et surtout du prestigieux *Orphée* de Gluck, auquel Mme Pauline Viardot prêtait le concours de son inoubliable talent. Voici encore le livret original de l'opéra qui présente de grandes différences avec celui que nous connaissons, et qu'il est intéressant de consulter, afin de juger de la façon dont les librettistes avaient d'abord conçu l'arrangement du drame de Gœthe. MM. Soubies et de Curzon donnent, enfin, la liste des interprètes de *Faust* depuis le 19 mars 1859 jusqu'au 16 décembre 1911, liste d'où il ressort que pendant un demi-siècle, on a pu entendre 56 Marguerite, 46 Faust et 26 Méphistophélès. Au reste, le succès de l'opéra de Gounod s'est continué jusqu'à nos jours, et *Faust* a tenu brillamment tête aux drames lyriques les plus réputés de Richard Wagner.

La brochure de MM. Soubies et Curzon s'accompagne de la reproduction des titres des premières éditions de l'œuvre et de nombreuses photographies de ses interprètes. A remarquer le groupe sensationnet où figurent La Patti, Mario et Faure (scène du jardin). Faure, dont « l'ironie de vrai gentilhomme » nous semble aujourd'hui peu diabolique, apparaît plutôt sous l'aspect d'un jovial Gaudissart que sous celui d'un Méphisto tentateur.

Lionel de la Laurencie.

Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle, par Louis Striffling. 1 vol. in-18, Paris, Delagrave, 1912.

Ce volume est l'abrégé d'un cours libre fait à la Faculté des Lettres

de l'Université de Dijon en 1911-1912, partant, un travail de synthèse, de vulgarisation ; on ne s'attendra donc pas à y rencontrer des documents inédits ou des discussions érudites : M. Striffling se propose simplement de chercher comment les Français du XVIIIe siècle ont compris et senti la musique. Dans son introduction, M. Striffling regrette l'absence de travaux d'ensemble sur l'histoire de la musique au XVIIIe siècle et dans les autres siècles, du reste. Nous exprimons tous le même regret, mais il ne faut pas oublier qu'à moins d'une divination spéciale, la synthèse n'est possible qu'après de longues études de détail ; aujourd'hui, sans doute, nous sommes à peu près armés pour en entreprendre, touchant le XVIIIe siècle ; mais nous avons beaucoup à chercher dans le XVIIe siècle, et quant au XVIe siècle, profondes sont encore les ténèbres à éclaircir. A vouloir généraliser trop prématurément, on arrive aux lacunes ou aux erreurs que nous présentent certains chapitres de la grande *Oxford history of music*. Mais c'est une tâche pourtant que peuvent se proposer des cours comme celui de M. Striffling ; de là leur incontestable intérêt.

M. Striffling étudie successivement les caractères de l'opéra français au début du siècle — et il en précise fort bien l'intellectualisme, — puis le développement de la critique et de l'esthétique musicales jusqu'aux débuts de Rameau. Je dois dire que le chapitre sur Rameau lui-même m'a paru bien bref et assez superficiel. Vient ensuite l'époque des concerts et de la musique de chambre que M. Striffling décrit d'une façon vivante, sans négliger l'iconographie, ce qui est un point fort essentiel. Je regrette seulement qu'il ait choisi, pour caractériser les séances de La Pouplinière, une « page brillante » des Goncourt, laquelle fourmille d'inexactitudes ; il eût été aussi intéressant et plus prudent, de faire quelque emprunt à Grimm, à Bachaumont, à Marmontel ou à Mme de Genlis ; on n'a que l'embarras du choix. — Les meilleurs chapitres me paraissent être ceux que l'auteur consacre à la Querelle des Bouffons et aux débuts de l'opéra-comique : les vues en sont judicieuses et souvent fines. M. Striffling indique fort bien les vices de discussion dans la grande controverse de 1753. Une des principales erreurs a été de considérer la *Serva Padrona*, opéra-bouffe, comme représentant et caractérisant toute la musique italienne ; M. Striffling donne ensuite une excellente analyse des caractères généraux de l'opéra-comique : il est bien vrai que ce nouveau style musical met surtout en valeur la mélodie et que beaucoup de critiques sont justifiées, parmi celles qu'on a adressées à l'orchestration de Monsigny et de Grétry ; mais enfin, il convient de ne rien exagérer dans ce sens et je crois qu'il faut surtout mettre à part l'œuvre de Philidor, peut-être plus rapproché du style de l'opéra, et où l'on rencontre à chaque instant la recherche d'effets instrumentaux fort curieux. Après un dernier chapitre consacré à Gluck, M. Striffling montre, en manière de conclusion, comment le goût musical s'est affiné et élargi sous Louis XVI. Et c'est

ainsi qu'interviennent singulièrement trois pages sur le développement de la symphonie et le goût de la musique instrumentale, amorce d'un chapitre que j'attendais depuis longtemps et dont l'absence est très sensible dans le livre de M. Striffling. Si l'auteur parle du Concert Spirituel avant 1750, il l'abandonne presque complètement après cette date pour la musique de théâtre. Et pourtant que de choses à signaler ! les premiers concerts de Stamitz, les progrès de l'instrumentation, la publication incessante de symphonies allemandes pendant vingt ans, l'engouement du public qui se marque même par des actes officiels : rien de plus significatif que ce concours de symphonies donné au Vaux-hall de la Foire Saint-Germain, le 29 avril 1772, où Cannabich reçut une médaille d'or de 300 livres et Eichner, une médaille de 200 livres ! Il y avait même là un genre de synthèse assez aisé à réaliser, puisqu'en ces dernières années nous avons eu de nombreux travaux sur le sujet ; il est fort regrettable que M. Striffling ne s'y soit pas employé ; son livre y eût gagné un complément fort utile et d'un intérêt plus vivant sans doute que celui qu'on trouve dans les pièces de clavecin de Daquin ou de Rameau, dont l'auteur a d'ailleurs parlé en termes heureux.

Quoi qu'il en soit, ce livre offre mainte page intéressante et M. Striffling y déploie une érudition solide, mais qui sait rester aimable. Ne lui reprochons pas de n'avoir pas répondu très exactement à la question posée : comment les Français du XVIIIe siècle sentaient-ils la musique ? Elle reste fort obscure : goûtaient-ils la musique comme un plaisir tout extérieur, la mêlant à d'autres distractions ? y mettaient-ils au contraire un peu de leur âme, en éprouvaient-ils ce pouvoir de suggestion qui n'est point resté inaperçu pour J.-J. Rousseau ? La première attitude semble plus conforme aux goûts généraux du siècle : simple présomption, puisque le moi s'étale rarement dans les souvenirs qui nous restent et que seule, une impulsive comme Mlle de Lespinasse jette sur le papier le cri de son cœur... Concluons simplement avec M. Striffling que le goût français, sous quelque forme qu'il se soit manifesté au XVIIIe siècle, offrait des garanties très sûres, grâce à ses qualités héréditaires d'ordre, de précision et de lumière.

Georges Cucuel.

Jean-Jacques Rousseau, par Julien Tiersot. 1 vol. in-8° de la collection des *Maîtres de la musique*, avec portrait hors texte. Paris, F. Alcan, 1912.

Nous voici déjà bien loin des fêtes du centenaire de J.-J. Rousseau et la représentation du *Devin du Village* sur les pelouses d'Ermenonville n'est plus qu'un souvenir. De toute la littérature publiée à cette occasion, la plus grande partie sans doute gagnera à rentrer dans l'oubli ;

mais désormais, pour qui voudra étudier le rôle de Rousseau musicien et critique musical, il faudra se référer au livre très convaincu et très vivant que M. Tiersot a publié sur le sujet en juin 1912. Le volume de Jansen, d'une documentation d'ailleurs très sûre, avait vraiment besoin d'être élagué et complété. Il est assez piquant de constater que quelques semaines après l'apparition de ce Rousseau musicien, M. Pierre Lalo publiait sur le même sujet (*Le Temps* du 30 juillet 1912) un article où Rousseau était pris à partie avec autant d'âpreté que M. Tiersot avait mis d'enthousiasme à exalter son rôle de critique et de prophète. Je ne puis ici discuter l'une et l'autre thèse et il me suffira d'indiquer les documents et les faits nouveaux que M. Tiersot a le grand mérite de nous apporter.

Dans la première partie du livre, qui nous raconte la vie musicale de J.-J. Rousseau, M. Tiersot suit tout simplement le récit des *Confessions* dont il a soin de contrôler et de rectifier les dates par les travaux les plus modernes. Du séjour de Jean-Jacques à Chambéry, en 1733-1736, il nous reste un document fort intéressant : le cahier de musique d'une de ses élèves, Mlle Péronne Lard, lequel contient des airs de Rameau, de Lully et peut-être déjà quelques chansons de Rousseau lui-même. Le 9 juillet 1745, Jean-Jacques a terminé les *Muses Galantes* et, grâce aux Dupin et à Gauffecourt, il les fait répéter chez La Pouplinière dès les premiers jours de novembre. On connaît la querelle qui éclata à ce sujet entre Rousseau et Rameau, chef d'orchestre du fermier général, et dans laquelle il était difficile de prendre parti, puisque la partition de l'opéra semblait avoir complètement disparu. M. Tiersot a eu l'heureuse fortune d'en retrouver un acte, celui d'*Hésiode*, chez M. de Girardin. Malheureusement cet acte d'*Hésiode* a remplacé à la fin de 1745 l'acte du *Tasse* et n'appartient pas à la version primitive : il nous montre — dans son récitatif fort honorable et ses danses d'une agréable simplicité — un Rousseau tout pénétré des traditions françaises et de l'influence de Lully.

Vient ensuite la composition et la représentation du *Devin du Village* (1752), où M. Tiersot voit une œuvre de musique très française et surtout très nouvelle pour le temps. Ce dernier point me paraît fort important : les paysanneries alimenteront l'opéra-comique pendant un demi-siècle, mais il est exact qu'elles se développeront surtout quelques années plus tard, à partir de 1763, et qu'à ce point de vue Rousseau est un devancier ; ceci dit, je crois que le *Devin* est beaucoup moins faible et insignifiant que ne le déclare M. Lalo, mais beaucoup plus fade que ne le juge M. Tiersot ; la pièce a surtout bénéficié de l'éclatante renommée attachée aux idées et à la personne de Jean-Jacques. Quelques années plus tard, Rousseau se montre encore novateur dans son *Pygmalion*, où il conçoit l'alternance de scènes parlées et de scènes muettes qui devaient être remplies par le commentaire musical et psychologique de l'orchestre.

Au point de vue de la critique musicale, si Rousseau a montré dans sa fameuse *Lettre* une telle sévérité à l'égard de la musique française, c'est, en dernière analyse, parce qu'il la connaissait insuffisamment. En effet, Rousseau semble ignorer l'âge brillant des Daquin, des Couperin et des Leclair : par contre nous aurions besoin de savoir ce qu'il connaissait, en réalité, de musique italienne ; je ne parle pas de ces extraits de Bontempi dont on retrouve des fragments dans les manuscrits de Neuchâtel ; mais par exemple Rousseau a dû entendre à Venise, en 1743-1744, des opéras-bouffes de Pergolèse et de Latilla, des opéras de Porpora et de Terradella. Nous sommes peu renseignés sur les idées nouvelles que ces œuvres pouvaient lui apporter, et c'est d'elles pourtant qu'il s'entretenait en 1752, avec son ami Mussard, dans le jardin tranquille de Passy. M. Tiersot étudie enfin quelques-unes des pages les plus importantes du *Dictionnaire de musique*, en particulier les passages où Rousseau parle — et fort bien — du pouvoir de suggestion que possède la musique (*Opéra, Imitation*).

On trouvera des indications fort précieuses dans un appendice consacré à des notes documentaires sur quelques œuvres et quelques faits de la vie de J.-J. Rousseau (la question des *Fêtes de Ramire*, bibliographie du *Devin du Village*, etc.). Les papiers de la collection Girardin renferment un intéressant compte de copie de musique de J.-J. Rousseau, lequel avait à cœur d'être tenu pour un copiste fort sérieux ; son prix était de dix sous la page. Je signale à ce propos qu'au mois de mai 1759, Casanova alla à Montmorency faire visite à Jean-Jacques « sous prétexte de lui donner de la musique à copier, besogne dont il s'occupait merveilleusement bien. On le payait double de ce qu'on payait à tout autre copiste, mais il garantissait la parfaite exécution de l'ouvrage. Dans ce temps-là cet écrivain célèbre ne vivait que de cela ». (Ed. Flammarion, III, 413.)

On voit que le livre de M. Tiersot est extrêmement riche en faits et en observations ingénieuses ; je me permettrai de reprocher amicalement à l'auteur un peu trop de complaisance peut-être à l'égard de Jean-Jacques ; il est plus d'un cas où la véracité du philosophe paraît douteuse et son sens prophétique, contestable. M. Tiersot s'est donné de tout cœur à son sujet ; ne nous en plaignons pas ; les livres sincères ne sont pas si nombreux aujourd'hui.

Georges Cucuel.

A. Alabiew, sa vie et ses œuvres, par Grégoire Timoféew. Moscou, P. Jurgenson, 1912.

Quoique consacré à un *poeta minor* de la musique russe, ce substantiel petit volume, œuvre d'un critique laborieux et averti, ne manque point d'intérêt. Alexandre Alabiew (1802-1851) ne fut guère qu'un

amateur assez doué, non sans mérite si l'on tient compte des conditions de milieu et d'époque. Il composa des vaudevilles en musique, un opéra féerique, *Nuit de lune, ou le Farfadet,* un assez grand nombre de romances, dont une, *le Rossignol,* est restée célèbre, sans être la meilleure.

M. Timoféew a traité son sujet à fond, au point de vue biographique comme au point de vue esthétique, et s'est efforcé de relever dans les œuvres d'Alabiew des témoignages d'invention originale. Un appendice offre plusieurs spécimens de musique : une romance, *le Papillon,* un duo de l'opéra *le Farfadet* et des couplets de vaudeville.

M.-D. CALVOCORESSI.

La musique d'église, par le Dr WEINMANN. Traduction française, par Paul LANDORMY, de la collection : *Les Genres musicaux.* Paris, Paul Delaplane, 1912, 1 vol. in-12°.

M. Paul Landormy a inauguré la nouvelle série des *Genres musicaux* par une traduction aussi élégante que claire et précise, d'un très remarquable ouvrage du Dr Weinmann, l'éminent successeur du Dr Haberl à la direction de l'École de musique d'église de Ratisbonne.

L'auteur, en attendant la publication d'un plus grand ouvrage sur le même sujet établi d'après ses cours à l'école de Ratisbonne, a voulu esquisser dans ses grandes lignes l'histoire du développement de l'art musical à l'église.

Ce petit volume rassemble une telle multitude de faits et d'idées que pas un des chefs-d'œuvre, ou des grands artistes religieux depuis bientôt vingt siècles n'est oublié ; il faut donc rendre hommage à l'immense érudition et au fin sens critique du Dr Weinmann.

L'ouvrage est divisé en trois parties :

I. *Histoire de la musique Homophonique* (chant grégorien, chant d'église allemand) ;

II. *Histoire de la musique polyphonique* (Origines. Écoles : néerlandaise, romaine, napolitaine, vénitienne. Les maîtres allemands : Isaac, Hassler, Gallus, etc... La restauration de la musique d'église en Allemagne et en France) ;

III. *La musique instrumentale* (Instruments autres que l'orgue. L'orchestre à l'église. L'orgue et ses maîtres).

Une excellente bibliographie et une table alphabétique des noms et des matières font de cet ouvrage un manuel parfait de l'histoire de la musique d'église

Les chapitres qui traitent de la restauration de la musique d'église en Allemagne au XIXe siècle, et surtout du *lied d'église* allemand sont établis d'une façon magistrale. On apprend à connaître cette foule de musiciens poètes qui depuis Ottfried de Wissembourg (vers 868) jus-

qu'à Heinrich von Laufenberg, en passant par Walter von der Vogelweide, ont créé le lied spirituel catholique avant la Réforme. Luther dans un de ses sermons leur avait déjà rendu hommage : « Chez les papistes, disait-il, on a chanté de beaux *lieder.* »

Peut-être, toutefois, le Dr Weinmann n'a-t-il pas assez insisté sur le rôle de la France, dans l'histoire générale de l'art, mais il ne faut pas oublier qu'il écrivait d'abord pour son pays ; et puis d'ailleurs, les trésors de la musique religieuse française des xve, xvie, xviie siècles sont si peu connus!

Par exemple, le grand Josquin des Prés, est traité trop sévèrement. Cet artiste extraordinaire qui est pour nous, l'une des plus radieuses figures de notre passé musical est simplement considéré comme un pionnier de la technique musicale, nous préférons souscrire à des jugements plus enthousiastes.

« Avec Josquin[1], on se trouve pour la première fois dans l'histoire musicale en présence du génie, et en même temps d'un des plus grands génies qu'ait jamais produits l'art sonore... l'inspiration jaillit spontanément expressive, poignante, humaine . »

Plus loin, nous aurions désiré quelques lignes consacrées au monument élevé par MM. A. Guilmant et A. Pirro à la gloire de l'École d'Orgue française des xviie et xviiie siècles dans leurs *Archives des Maîtres de l'orgue.*

Enfin nous aurions aimé trouver dans ce livre plus de détails sur l'œuvre musicale religieuse si importante, si sincère et si peu connue de Franz Liszt (1811-1886) et d'Anton Bruckner (1827-1896).

Il paraîtra bientôt dans la collection des genres musicaux deux ouvrages qui compléteront cette excellente vue d'ensemble sur l'Art musical religieux; ce sont : *Le chant grégorien* par M. l'abbé Norbert Rousseau, et l'*Oratorio* par M. Robert Cogné.

Félix Raugel.

Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, par Arno Werner. 1 vol. in-8°, avec 8 pl. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Rien n'est plus précieux que les travaux consacrés à l'histoire de la musique dans une ville, dans une principauté ou dans une province ; les recherches locales fournissent une foule de renseignements précis que les études synthétiques utilisent par la suite. Dans ce genre MM. L. de la Laurencie et L. Vallas nous ont donné, pour Nantes et pour Lyon, des ouvrages du plus grand intérêt, dignes de susciter des

1. Cf. *Mercure de France*, 1er mai 1912 J. Marnold. Josquin des Prés à l'église Saint-Eustache. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, numéro de décembre 1912. Michel Brenet. *Le Stabat Mater de Josquin Deprès* et la chanson : *Comme Femme.*

émules. Mais c'est surtout en Allemagne que ces travaux sont florissants et les raisons en sont d'abord purement historiques, puisque le long morcellement de l'empire germanique a toujours favorisé les groupements d'artistes — peintres ou musiciens — autour d'un roi, d'un duc ou d'un petit prince. M. Curt Sachs avait étudié dernièrement la musique et le théâtre à la cour des électeurs de Brandebourg (1910); M. Arno Werner continue aujourd'hui la série par une étude très documentée sur la musique de la ville et de la cour à Weissenfels [1].

Dans une première partie, M. W. étudie les maîtres de chapelle et les organistes qui se sont succédé depuis 1592 dans l'église de Weissenfels. Chemin faisant, voici de très intéressants renseignements sur la famille de Heinrich Schütz (il y a encore aujourd'hui à Weissenfels un « Hôtel zum Schützen »). La méthode de M. Werner me paraît extrêmement judicieuse : en tête de chapitre, quelques généralités sur le développement de telle ou telle spécialité musicale, puis une série de notes biographiques très précises sur les musiciens qui s'y sont distingués.

En 1719, la musique instrumentale à la chapelle du duc comprenait : violons, violes de gambe, basses de viole, épinette, orgue, flûtes, hautbois, bassons, chalumeaux, « Corn d'schasse », trompettes, « clarini », luth, théorbe, harpe, pandore.

On sait que J.-E. Altenburg, de Weissenfels, a publié en 1795 un excellent traité sur l'art des trompettes et des timbales. Tous ces instruments se faisaient entendre non seulement à l'église, mais encore dans les fêtes, les cérémonies et les festins, suivant un usage courant chez les princes allemands. Dans ce genre on entendit à Weissenfels en 1705 une Sonate à 13 avec trompettes, de Erlebach, une autre sonate à 9 (4 cors, 4 trompettes et timbales), en 1720 une sonate : *La Pomposa* à 15. On a conservé le programme d'une *Serenata* donnée en 1707 pour le jour de naissance du duc ; elle utilisait 5 voix, 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 flûtes, 2 cors de chasse, 2 trompettes et timbales. M. Werner cite parmi les maîtres de ballet un Français, *Roboam de la Marche*, en 1669.

Enfin, sur un théâtre inauguré en 1685 au château, on donnait des comédies et des opéras ; on goûtait surtout la musique dramatique de J.-Ph. Krieger et de Kobelius.

On voit que l'excellent livre de M. Arno Werner est une mine de renseignements précieux ; il se complète de quelques planches intéressantes représentant : H. Schütz, le château et les églises de Weissenfels, etc...

Georges Cucuel.

1. Cette ville, située sur la Saale, dans le district de Mersebourg, devint en 1656 la capitale du duché de Saxe-Weissenfels. A la mort du duc Jean-Adolphe en 1746, elle fit retour à l'électorat de Saxe et fut annexée en 1814 au royaume de Prusse.

W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777), par T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix. 2 vol. gr. in-8°, avec des reproductions en photogravure, Paris, Perrin et Cie, 1912.

La première impression que ressent le lecteur, en ouvrant ces deux gros volumes, est une impression d'admiration. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont élevé à Mozart un monument digne de son génie et de sa gloire, en même temps qu'ils apportaient la plus éclatante contribution à la science française. Tous deux, rompus aux travaux d'érudition, accordent au musicien extraordinaire dont ils étudient le miraculeux développement, une dévotion sûre, sans défaillances, mais une dévotion éclairée, ennemie de tout lyrisme irréfléchi et mécanique. Ils sont des savants et des artistes, des mozartiens conscients, qui communient profondément avec l'œuvre du maître, mais dont la ferveur s'illumine, sans cesse, de la critique la plus sagace et la mieux informée. Aussi, l'émotion qui se dégage de leur prodigieux travail est-elle double; d'une part, ce travail excite en nous de grandes jouissances d'art, et par le sujet traité, et par la manière élégante et châtiée avec laquelle les auteurs l'exposent; d'autre part, il nous trouble par l'image qu'il donne d'une inlassable persévérance et d'une méthode rigoureuse. En un mot, notre émotion est à la fois artistique et scientifique.

Le titre adopté par MM. de Wyzewa et de Saint-Foix : *Mozart, Sa vie musicale* est déjà une profession de foi que complète la magistrale introduction rédigée par M. de Wyzewa. On se propose d'écrire la *vie musicale* du jeune Mozart, entendez par là sa vie considérée, non d'un point de vue extérieur et matériel, envisagée non pas sur le plan anecdotique ou sur celui des contacts que le musicien a pris avec les nécessités de l'existence, mais bien étudiée d'un point de vue intérieur, sur le plan de l'évolution de son génie propre et des conditions qui déterminèrent cette évolution. De la méthode suivie, M. de Wyzewa trace le canevas, en des termes d'une clarté parfaite, et à ce propos, nous nous risquerons à soulever une objection. La voici. On semble croire qu'il y a deux choses dans la vie d'un grand homme, et deux choses qui coexistent sans exercer d'actions réciproques. On semble admettre comme postulat une manière de dualisme qui engloberait, d'un côté, la vie dite extérieure, et de l'autre, la vie de l'âme, seule expressive en matière d'art. Or, dans l'état actuel de la science psychologique, il ne nous est pas permis de poser des prémisses aussi nettes et aussi définitives; elles apparaissent même, ces prémisses, comme singulièrement arbitraires, et rien ne nous autorise à affirmer l'inexistence de certaines jonctions entre l'état d'âme des artistes, entre leur processus intime, et des faits ou des manifestations de leur caractère dénués en apparence de toute signification esthétique. Qui sait, par exemple, si l'ava-

rice de Rameau ne se reflète pas sur son harmonie contractée et un peu sèche, sur son économie mélodique ? Qui sait, *a contrario*, si la « vie artistique » ne fournit pas une contre-partie de la « vie bourgeoise », et ne voyons-nous pas Bach compenser sa médiocre nature de *cantor* par l'élan infini de ses mélodies? Rien ne dit qu'un Rameau prodigue n'eût pas écrit autrement que le vieil avare de la rue des Bons-Enfants. De même, les influences ethniques et ataviques s'exercent profondément sur l'œuvre d'un artiste. Peu nous importe que, comme l'écrit M. de Wyzewa, « la réalité de la partie matérielle de leur existence apparaisse vague et insignifiante aux yeux des artistes, en comparaison de la réalité plus parfaite des visions ou des sentiments qui jaillissent du fond de leurs âmes ». A cette observation, nous répondrons que l'artiste n'est pas juge d'une telle comparaison et qu'il demeure incapable d'effectuer un semblable triage; il n'est pas juge des « interactions » qui se produisent entre le dehors et le dedans: il n'a aucune conscience de la manière dont il réagit sur le monde extérieur; c'est à son insu que ses déboires, ses aventures plus ou moins romanesques s'enregistrent dans son œuvre, et le dualisme de la vie extérieure et de la vie artistique nous semble relever seulement de la scolastique. Ne préjugeons point les découvertes de la science et croyons fermement qu'en biographie, il n'est pas de petits détails.

Ces réserves faites, nous partageons pleinement les idées de M. de Wyzewa en ce qui concerne le développement des facultés d'impression et d'assimilation chez les grands hommes. Bien certainement, la valeur de ceux-ci résulte surtout de leur plus grande impressionnabilité et de leur pouvoir étendu de réaction. Réagir de façon originale sous l'attaque des suggestions extérieures, voilà peut-être une formule qui embrasse beaucoup de caractères du génie, car nous connaissons, par les travaux de Tarde et de Souriau, tout ce dont les hommes sont redevables à l'imitation et à la suggestion. Rien n'est plus typique d'un individu donné, quelque mal doué qu'il soit, que la façon dont il imite, que la manière dont il copie un modèle.

La nouvelle biographie « musicale » de Mozart qui, selon l'heureuse expression de M. Chantavoine, apporte une précieuse contribution à la « psychologie du Génie », confirme deux faits importants déjà mis en lumière par l'étude des grands hommes, à savoir la précocité de ceux-ci et leur forte impressionnabilité. Là-dessus, presque tous les auteurs sont d'accord, qu'ils s'appellent Galton, Candolle, ou Ostwald. De même, Ostwald, dans ses *Grosse Männer*, souligne justement la faiblesse de l'influence scolaire sur les grands hommes, et le peu d'importance de l'éducation primaire au point de vue de leur développement futur. Tous ou presque tous apparaissent comme des autodidactes et tirent un profit infiniment plus fécond de leurs lectures et de leurs remarques personnelles que du mince bagage qu'ils ont acquis à l'école. Nul ne vérifie mieux ce principe que le jeune Mozart.

Pour écrire la vie musicale de Mozart, ses biographes prennent naturellement, comme base de leur étude, les faits « musicaux », les œuvres de la vie du jeune homme, œuvres qu'ils s'efforcent d'abord de ranger dans un ordre chronologique aussi exact que possible. D'où, une révision sévère du catalogue de Kœchel, révision sur laquelle nous reviendrons plus loin. Ils se trouvent ainsi conduits à concevoir et à réaliser leur travail sous la forme d'un catalogue critique, chaque morceau prenant sa place dans la chronologie générale d'après les circonstances qui en ont entouré la production, d'après les influences qui l'ont suscitée, et dont un examen attentif et pénétrant leur dévoile les traces. Pareils à des juges d'instruction, ils enquêtent, ils contrôlent, portant leurs investigations, non seulement, sur les caractères externes des compositions, mais encore et surtout, sur leurs caractères internes, sur la structure et la nature intime des productions du jeune musicien.

« C'est presque toujours du dehors, écrit M. de Wyzewa, qu'est venue à Mozart l'impulsion de ces changements qui se manifestent à nous dans son art. » Et alors d'interroger « toute la musique de la seconde moitié du xviiie siècle ». Nos auteurs ont tout lu, tout écouté; ils sondent l'atmosphère musicale en laquelle le petit artiste, avide de connaître et d'entendre, s'est plongé avec délices. Minutieusement, ils le suivent dans ses déplacements et enregistrent, pour ainsi dire, jour par jour, les multiples transformations qui s'opèrent chez lui après chaque voyage, après chaque audition d'une œuvre nouvelle. Aussi, vont-ils jusqu'à partager les vingt et une années de la jeunesse de Mozart en vingt-quatre périodes, chaque période correspondant, sinon à une évolution, du moins à une nuance de son style. Que nous voilà loin des trois manières de Beethoven et de la vieille conception simpliste de de Lenz! On trouvera peut-être bien arbitraires les divisions et subdivisions si nombreuses que MM. de Wyzewa et de Saint-Foix tracent dans l'œuvre de jeunesse de l'auteur de *Don Juan*. Et pourtant, à y réfléchir, leurs vingt-quatre périodes apparaissent comme plus près de la réalité, comme serrant davantage la vie que le cadre à trois compartiments en lequel on a prétendu enfermer la production beethovénienne. Peut-être, toutefois, estimera-t-on qu'il y a une précision un peu fictive dans une division comme celle-ci : *Bologne et le contrepoint* (20 juillet-18 octobre 1770).

Les voyages, assure le proverbe, forment la jeunesse. Telle était la conviction de Mozart, qui proclamait, en 1778, l'impérieuse nécessité de voyager, sous peine, pour un artiste, de ne rester qu'un « pauvre individu ». Partout, il boit aux sources de musique, mais par une entorse donnée à ses principes de « globe-trotter », ce seront les sources germaniques qui l'attireront de préférence. A Paris, il se plaira à entendre Eckard, Honnauer, Raupach, et surtout le Silésien Schobert. Va-t-il à Londres, ce sera « l'âme de poète » de Chrétien Bach qui entrera en communion avec la sienne. Son séjour à Vienne, en 1768, le soumet à l'influence des symphonistes autrichiens, et il n'oubliera ni Wagenseil,

ni Joseph Haydn. En Italie, il tâtera de la musique galante des Sammartini, des Boccherini, des Sacchini et des Piccini, sans négliger d'aller se retremper dans la musique sévère dont le P. Martini s'affirme l'oracle. Non seulement, toutes ces œuvres laissent de profondes empreintes sur sa sensibilité, mais encore celle-ci s'ouvre à des faits artistiques étrangers à la musique. C'est ainsi qu'il ressentira les atteintes du mouvement romantique qui se propage en Allemagne et qu'on a appelé *Sturm und Drang*. Un être aussi impressionnable ne pouvait demeurer indifférent devant les tendances littéraires dont le *Werther* de Gœthe allait assurer la forme définitive. D'ailleurs, ce *Sturm und Drang* ne réagit pas sur le seul Mozart. On en constate l'influence chez la plupart des compositeurs des environs de 1774. (I, *l'Enfant prodige*, pp. 473 et suiv.). Le caractère des symphonies écrites par Haydn en 1772 prouve que la musique ne peut résister au torrent romantique qui commence à dévaler ; alors (*La grande crise romantique*), Mozart se met à rêver en mineur, à composer des adagios pathétiques et tristes, et son opéra de *Lucio Silla* porte éloquemment témoignage sur l'action de la vague tumultueuse qui vient battre son cœur.

Ainsi, MM. de Wyzewa et de Saint-Foix conduisent leur héros depuis sa petite enfance, depuis ses menues compositions que, complaisamment, écrivait sous sa dictée Léopold Mozart, ce père barnum, si entendu à organiser l'exploitation et le bon rendement de l'enfant prodige, jusqu'en 1777, époque de son départ pour Munich, Mannheim et Paris. Là, ils s'arrêtent, après avoir analysé et classé 288 ouvrages, dont la chronologie, d'abord fixée par Jahn, présentait de grosses erreurs, en grande partie reproduites dans le célèbre *Catalogue thématique* dû au géologue Ludwig Kœchel (1862). C'est que l'ancien biographe de Mozart se fondait trop exclusivement sur les caractères extrinsèques des œuvres, et qu'il les appréciait du haut d'un criterium de « beau absolu » dont la conception, toute métaphysique, ne saurait plus suffire à la science moderne ; c'est pour des raisons analogues que nombre des erreurs de Jahn passèrent dans le *Catalogue* de Kœchel. Une révision de ce *Catalogue* s'imposait donc, et nous avons vu que le magnifique travail de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix consistait essentiellement en l'accomplissement de cette tâche. On pourra en constater les résultats en lisant l'appendice du tome II (*Le jeune Maître*), consacré à la concordance du *Catalogue* de Kœchel et de celui que proposent les nouveaux biographes. Dès le début de la chronologie des œuvres, surgissent des divergences considérables. Ainsi, le nº 1 de Kœchel correspond au nº 6 du nouveau classement ; plus loin, le nº 17 de Kœchel devient le nº 172. Nulle part, il n'y a coïncidence.

MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, obligés de limiter leur étude d'ensemble et de l'arrêter en 1777, ont cependant prolongé la révision de Kœchel depuis le départ de Mozart pour Paris (23 septembre 1777), jusqu'à sa mort (5 décembre 1791) ; cette révision fait l'objet d'un

appendice inséré à la fin du deuxième volume, et divisé, conformément à la méthode précédemment suivie, en dix périodes. C'est pendant cette seconde partie de la vie de Mozart que paraissent les grandes œuvres lyriques, les *Nozze*, *Don Giovanni*, la *Zauberflöte*. Là aussi, des divergences se manifestent avec le *Catalogue* de Kœchel ; la dernière œuvre inventoriée (*Requiem*) porte le n° 582.

Nous n'insisterons pas sur l'ingéniosité et la finesse des exégèses qui permettent aux deux auteurs de rectifier des dates, de corriger des assertions erronées, et de saisir, dans une œuvre donnée de Mozart, la part d'influence étrangère qu'il a faite sienne. Quelques observations paraissent nécessaires à l'égard de la méthode adoptée par eux. M. Brenet a déjà montré que leur ouvrage, tout en se présentant sous les espèces d'un livre d'érudition, et de quelle érudition ! n'allait pas sans prêter le flanc à quelques critiques. Par-dessus tout, nous retiendrons celle qui se fonde sur l'abandon systématique des notes. On ne trouvera aucune référence, aucune citation de sources au cours de ce millier de pages. Et pourtant, deux volumes d'une pareille densité ne s'adressent point à des amateurs ; en dépit de l'élégance du style, si difficile à soutenir dans une série d'analyses où la monotonie est sans cesse à redouter, en dépit du charme des descriptions, et malgré l'amour ardent que MM. de Wyzewa, et de Saint-Foix portent à Mozart, leur livre n'est certainement pas de ceux qu'on lit en chemin de fer. Alors, il est permis de se demander pourquoi ils se sont volontairement privés du secours des références, références qui ne constituent pas seulement un indispensable instrument de contrôle, mais qui offrent l'appréciable avantage de dégager le texte et de localiser la documentation.

On remarquera encore que, si l'*Incipit* des œuvres instrumentales figure presque toujours, celui d'œuvres vocales beaucoup plus importantes fait défaut, et on regrettera pareillement l'absence d'exemples musicaux. Car, si l'habileté des deux écrivains s'affirme extrême, si leur plume fait preuve d'une étonnante souplesse, si leur vocabulaire se renouvelle au cours d'un commentaire pour ainsi dire continuel, combien ils se fussent aidés en appuyant leurs analyses de citations de musique qui auraient souligné, de manière absolument nette et objective, les observations si judicieuses et si attentives dont ils se montrent prodigues !

Enfin, les analyses elles-mêmes, portent bien plus sur le dispositif formel des œuvres étudiées que sur le contenu même des formes. Sans doute, et les deux récents biographes de Mozart n'y ont pas manqué, il est loisible de tirer de la morphologie proprement dite, de nombreuses et suggestives déductions ; seulement, on ne saurait méconnaître que les formes musicales, à une époque donnée, constituent ce qu'il y a de moins personnel dans l'œuvre d'un musicien ; elles sont des moules, des manières de gabarits sanctionnés par l'usage, moules dans lesquels

l'artiste verse la substance de sa musique ; rythmes, intervalles, groupements harmoniques, formules de variation et de développement, voilà des facteurs qui méritent un examen pour le moins aussi appliqué que le cadre de la forme sonate, et que l'absence ou la présence d'une rentrée.

Mais que valent des remarques aussi insignifiantes devant le puissant effort qui a donné le jour à la nouvelle « Vie de Mozart » ? La musicologie française s'ennorgueillit à juste titre d'un pareil ouvrage ; elle ne souhaite qu'une chose, c'est que MM. de Wyzewa et de Saint-Foix parachèvent le travail qu'ils ont commencé, en mettant leur beau talent au service de l'histoire des dernières années du plus étonnant des musiciens,

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Comptes rendus, rapports et vœux du Congrès parisien et régional de chant liturgique et de musique d'église, Paris, les 12, 13, 14 et 15 juin 1911. Édités par le comité d'organisation. 1 vol. in-8, avec 3 pl., Paris, en dépôt au bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1912.

L'église Saint-Eustache, qui avait abrité en 1860 les exécutions musicales du premier congrès de chant liturgique réuni à Paris, a pareillement vu s'ouvrir sous ses voûtes, par une superbe audition, celui de 1911. Il était donc fort naturel que des photographies de la grande nef de Saint-Eustache et de son majestueux buffet d'orgues servissent d'illustrations au très intéressant recueil des rapports et comptes rendus de cette assemblée. En dehors des discussions et des vœux touchant la pratique actuelle du chant liturgique et de la musique sacrée, qui ont à juste titre occupé la majeure partie des séances et dont les comptes rendus retiendront tout spécialement l'attention des artistes appelés à servir le culte catholique, ce volume renferme plusieurs mémoires d'une sérieuse valeur historique, dont nous voulons au moins indiquer les titres : *Odoranne de Sens et son œuvre musicale*, par M. l'abbé Villetard ; *les Proses parisiennes du XII*e *siècle et l'œuvre d'Adam de Saint-Victor*, par M. Gastoué ; *les Anciennes orgues françaises à propos de l'orgue de Saint-Gervais*, par M. Quittard ; et une *Note sur le chant antégrégorien*, par Dom R. Andoyer.

M. BRENET.

INDEX DES NOMS

Auteurs de mémoires ou d'articles bibliographiques : Brenet (Michel).
Auteurs faisant l'objet de ces mémoires ou de ces articles : Cambefort (Jean de).
Auteurs, artistes ou personnages mentionnés : *Mozart.*

D

N

O

P

Q

R

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX. IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^{r}

L'ANNÉE
MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE
L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

TROISIÈME ANNÉE — 1913

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

IE

e
s
.
x
ie

e.
—
ı
se

L'ANNÉE
MUSICALE

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'ANNÉE MUSICALE

PUBLIÉE PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

PREMIÈRE ANNÉE — 1911

L. de la Laurencie et G. de Sainte-Foix. *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750.* — M. Brenet. *Deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino.* — Georges Cucuel. *Le baron de Bagge et son temps (1718-1791).* — Paul-Marie Masson. *Lullistes et Ramistes.* — Henry Prunières. *La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier.* — Jean Chantavoine. *La musique française en 1911.* — *Bibliographie.*

1 vol. grand in-8. . . . . 10 fr.

DEUXIÈME ANNÉE — 1912

H. Collet. *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle.* — L. de la Laurencie. *Deux imitateurs français des bouffons: Blavet et Dauvergne.* — G. Cucuel. *La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle.* — H. Prunières. *Jean de Cambefort d'après des documents inédits.* — Jean Chantavoine. *La musique française en 1912.* — *Bibliographie.*

1 vol. grand in-8. . . . . 10 fr.

L'ANNÉE

MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE
L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

TROISIÈME ANNÉE — 1913

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1914

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

687955
11.11.58

L'ANNÉE MUSICALE

1913

BIBLIOGRAPHIE
DES BIBLIOGRAPHIES MUSICALES

Il n'est pas nécessaire d'expliquer longuement les motifs qui nous ont décidé à tenter cet essai d'une Bibliographie des bibliographies musicales. A mesure que passent les années et que s'enrichissent ou s'encombrent les domaines divers de la production littéraire ou artistique, l'utilité des répertoires spéciaux apparaît plus frappante, comme aussi devient plus lourde et plus compliquée toute entreprise de les établir. Le jour ne semble pas proche où sera recommencée la tâche ardue d'une « Littérature générale de la musique » et c'est par chapitres séparés qu'il faut se contenter d'en préparer les voies. Tous les historiens et beaucoup de praticiens de la musique le savent aujourd'hui et il n'est guère d'ouvrage d'érudition ou même de vulgarisation qui ne soit muni d'une « bibliographie », soit à titre de justification du labeur de l'écrivain, soit comme indication des sources à consulter pour continuer plus loin la même étude. Il nous a donc semblé qu'une liste générale des catalogues, des bibliographies, des descriptions d'ouvrages de musique ou de littérature musicale pourrait rendre provisoirement quelques services. Le plan que nous avons adopté et qui nous a été suggéré par l'exemple de travaux analogues, comporte cinq divisions :

I. — Ouvrages généraux, classés par ordre alphabétique de noms d'auteurs, et, pour les anonymes, de titres.

II. — Bibliographies individuelles, par noms de musiciens.

III. — Catalogues de bibliothèques publiques, par noms de villes.

IV. — Catalogues de bibliothèques privées, par noms de possesseurs.

V. — Catalogues d'éditeurs et de libraires.

En aucun cas, notre travail ne doit être regardé comme un *guide*, mais bien comme un *répertoire*. Les omissions y sont involontaires, et les admissions n'impliquent ni recommandation, ni critique. L'existence de publications notoirement défectueuses est un fait bibliographique qui comporte une simple constatation, et qui, à un jour donné, peut n'être pas indifférent aux recherches d'un érudit. Nous n'avons pas fait état des descriptions isolées d'ouvrages imprimés, non plus que des prospectus commerciaux. Mais nous avons admis quelques ouvrages généraux ou appartenant à d'autres spécialités, et qui touchent par certains côtés à la musicologie.

Nous osons compter sur l'indulgence et sur la bienveillante confraternité des chercheurs, en leur demandant de nous communiquer, pour un supplément éventuel, leurs rectifications et leurs additions. Nous leur en exprimons à l'avance toute notre gratitude et nous adressons, dès à présent, un cordial remerciement à ceux qui nous ont aidé de leurs encouragements ou de leur fiches, et nommément à M. Martin Vogeleis, l'érudit alsacien bien connu, dont les communications ont constitué une amicale et véritable collaboration.

Michel Brenet.

I

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Abraham (Otto) et Hornbostel (E. M. von). Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 1902-1903, pp. 302-360, avec bibliographie aux pp. 342-344).

Adelheim (A.). Pour le centenaire de Pouschkine. Catalogue de toutes les compositions écrites sur des textes de Pouschkine. Kiew, l'auteur, 1899, in-12, 19 p. (en langue russe).

Adler (Ed.). Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Unter besonderer Berücksichtigung der Geige oder Violine, nebst einer Literaturanhang : Werke aus der Spezial-Literatur über Streichinstrumente und einem Verzeichniss der Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher und Reparateure in Deutschland, Œsterreich-Ungarn und der Schweiz. Leipzig, Merseburger, 1895, in-16, 57 p.

Adlung (J.). Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit worinn von der Theorie und Praxis der Alten und Neuen Musik, von der musikalischen Instrumente, besonders der Orgel Nachricht gegeben und die in jedes Fach gehörenden Bücher bekannt gemacht werden. 2te Aufl. besorgt von J.-A. Hiller. Dresden, Breitkopf, 1783, in-8°, 976 p., 8 pl.

Agenzia libraria musicale per la vendita di libri religiosi e scolastici ; musica sacra e profana di tutte le edizioni. Publicazione quadrimestrale gratuita. Anno I, n° 1, gennaio 1903. Torino, tip. cooperativa, in-4.

Alaleona (Domenico). Studi su la storia dell' Oratorio musicale in Italia. Torino, Bocca, 1908, in-8, xii-452 p., 25 pl. (Bibliographie

des Laudi, pp. 305-312, du Teatro armonico, d'Anerio, pp. 345-349, des oratorios exécutés au « Crucifix », pp. 420-431).

— Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII. e il loro rapporto coi canti profani (Rivista musicale italiana, vol. XVI, 1909, pp. 1-54, avec bibliographie).

A la lyre moderne. Bulletin périodique des nouveautés musicales. 1re année, nº 1, novembre 1911. Châtellerault, 5, rue Colbert, in-8.

Albrecht (Const.) Thematisches Verzeichniss der Streich-und Klavier-Trios, Quartette und Quintette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy und Schumann. Leipzig et Moscou, Jurgenson, 1890.

Albrecht (Joh. Lorenz) Grundliche Anleitung in die Anfangslehren der Tonkunst, zum Gebrauch musikalische Lehrstunden, nebst einer Erklärung der vornehmsten sowohl in der Vocal-als Instrumental-Musik vorkommenden Kunstwörter und einem kurzen Abriss einer musikalische Bibliothek. — Langensalza, 1761, in-4, 136 p.

Allacci (Leone). Drammaturgia divisa in sette indici. Roma, 1666, in-8. 2e édition : Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venezia, Pasquali, 1755, in-4, impr. à 2 colonnes, 4 ff. et 1016 col.

Allgemeine Musik-Ausstellung im Messpalast, Berlin, Mai-August 1898. Offizieller Katalog. Berlin, 1898, in-8, 52 p. Katalog der Special-Ausstellung von W. Tappert : Die Entwickelung der Musik-Notenschrift von 8. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, Buxenstein, 1898, in-8, 22 p.

Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, 1799-1848, in-4. Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen, 1799-1818, Leipzig, Breitkopf, 1819, II-140 p. Fortsetzung des Registers zu den ersten 20 Jahrgängen. Zehn Jahrgänge von 1819-1828. *idem*, 1830, II-136 p. Register zu den letzten zwanzig Jahrgängen, 1829-1848. Fortsetzung und Beschluss 1849. *Idem* 1849, VI-260 p.

Allgemeiner Deutscher Musikverein. Mitgliederverzeichniss und Bibliothekskatalog. Leipzig, Kahnt, 1866, in-8, VIII-28 p.

Allgemeiner musikalischer Anzeiger. Redakteur J.-F. Castelli. Wien, Haslinger, 1829 et années suivantes, 12 vol. in-8 (publication hebdomadaire).

Allihn (M.). Wegweiser durch die Harmoniummusik, aufgestellt

und mit Erläuterungen versehen. Ausgabe A, mit Anhang : Verzeichniss von Harfen-Harmonium-Ensemble-Musik und Melodramen mit Harmonium. Ausgabe B, mit einem Vorwort über Harmoniumbauspiel und Noten. Berlin, Simon, 1894, in-8.

Allix (G.). Réimpression de traités musicaux du moyen âge (Bulletin français de la S. I. M., 15 février 1908).

Almanach musical pour l'année 1781. Paris, au bureau de l'abonnement littéraire, in-12, 236 p. (annonces d'œuvres de musique, pp. 167-222). *Idem*, 1782, in-12, 263 p. (*ibid.*, pp. 203-256).

Altmann (Wilhelm). Offentliche Musik-Bibliotheken. Ein frommer Wunsch. (Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 1-17).

— Erstreckt sich der Pflichtexemplarzwang in Preussen auch auf Musikalien? (Archiv für offentliches Recht, XIV. Bd., pp. 297 et suiv.)

— Verzeichnis von Sonaten für Violine und Klavier jetzt lebender Komponisten (Die Musik, IX. Jahrg. Heft 22).

— Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. Leipzig, Merseburger, 1910, in-8, VIII-134 p.

Angot (J.). Notes de bibliographie liturgique bretonne. I, Bréviaires et missels des églises et abbayes bretonnes de France antérieures au XVIIe siècle. II, Sommaire chrono-bibliographique des livres liturgiques du diocèse de Nantes. Paris, Champion, 1907, in-8. 23 p.

An illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition held by the worshipful Company of musicians at Fishmonger's Hall, June and July 1904. London, Novello, 1909, in-fol. XXIII-353 p., pl.

Annuaire international de la musique. Baudouin La Londre, directeur. 3e année, 1899, in-4, 544 p. Tome IV, 1905, in-4, 128 p. (Bibliographie des membres de l'Institut, section de musique; catalogue des nouvelles publications).

Arkwright (G. E. P.). Index to the songs and musical allusions in « the Gentleman Journal », 1792-1794 (the Musical Antiquary, july 1911).

Arnold (R.-F.). Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Wien, 1908, in-8, 24 p.

Askani (A.). Eine Musikhandschrift aus dem X. Jahrhundert (Gregoriusblatt, Düsseldorf, XXXI, 1906, nr. 11).

Association des auteurs, etc. Voy. Société des auteurs.

Aubry (Pierre) La musicologie médiévale. Histoire et Méthodes. Cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1899-1900. Paris, Welter, 1900, in-4, vi-135 p. (aux pp. 125-134, Eléments de bibliographie musicale).

— Essais de musicologie comparée. Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. Paris, Picard, 1905, in-8, 39 p. (Tirage à part de la Revue Musicale, V, 1905, n° 5).

— Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne, conservés dans les bibliothèques d'Espagne. Paris, Geuthner, 1908, in-8, 84 p. (Tirage à part des Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VIII, 1906-1907, pp. 337-355 et 517-534, et IX, 1907-1908, pp. 32-51 et 157-183).

Baker (J. Percy). A List of « Musical Association » Papers (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 17-24).

Baptie (D.) Musical Scotland, past and present, being a dictionary of scottish musicians from about 1400 till the present time, to which is added a bibliography of musical publications connected with Scotland from 1611. Paisley, 1894, in-16.

Barattini. Mostra de' caratteri di musica, invenzione di Francesco Barattini, Bolognese, secondo il modo di scrivere. Bologna, s. d. in-fol. 1 f.

Batka (Richard). Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen, hrsg. vom Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen. Prag, Calve, Heft I, 1901, Heft II, 1904, in-8 (Bibliographie, dans les annexes du Heft II).

Bäumker (Wilhelm). Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen bearbeitet. Ier Band. Freiburg in Br., Herder, 1886, xvi-768 p. II^er Bd., begonnen von Karl Severin Meister, *idem*, 1883, x-412 p. III^er Bd., mit Nachträgen zu den zwei ersten Bänden, 1891, xii-360 p. IV^er und letzter Bd. Mit Nachträgen zu den drei ersten Bänden. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Joseph Gotzen, 1911, xvi-833 p. (Literatur et Bibliographie, tomes I, pp. 5-12 et 33-112; II, pp. 20-66; III, pp. 19-160; IV, pp. 16-287.

Beaudoire (Th.). Manuel de typographie musicale. Paris, impr. Gautherin, 1891, in-8, 60 p.)

Beaurepaire-Froment (de). Bibliographie des chants populaires français. Paris, édition de la Revue du traditionnisme, 1906, in-16°, 41 p. 3e édition revue et augmentée, avec une introduction sur la Chanson populaire, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1910, in-16, xciii-186 p.

Beck (J. B.) Die Melodien der Troubadours, nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben. Strasbourg, Trubner, 1908, in-4, viii-202 p. (Liste et descriptions de Mss., pp. 1-29).

Becker (C.-F.). Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur, von den frühesten bis auf die neueste Zeit. Leipzig, Friese, 1836, in-4, 571 col. — Nachtrag, nebst einem Anhang : Choralsammlungen aus dem 16, 17, und 18. Jahrhunderte. 1839, in-4, 183 p.

— Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen, chronologisch geordnet. Leipzig, 1845, in-8, 220 p.

— Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig, 1847, in-4, impr. à 2 col., 346 col. Zweite, mit einem Anhange vermehrte Ausgabe, Leipzig, Fleischer, 1855, in-4, xiv-359 col.

Becker (Georges). Chronologische Reihenfolge der ältesten bekannten Psalmenausgaben von Cl. Marot und Th. de Bèze (Monatshefte für Musikgeschichte, II, 1870, n° 8).

— La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du xviiie siècle. Notices historiques, biographiques et bibliographiques. Genève, Richard, et Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874, in-18, 2 ff. et 191 p.

Bellermann (Chr. Fr.) Die alten Liederbücher der Portugiesen, oder Beiträge zur Geschichte der portugieschen Poesie, vom 13-16. Jahrhundert, nebst Proben aus Handschriften und alten Drucken. Berlin, 1840. in-4, vi-82 p.

Bergmeier (J.). Führer durch die Cæcilianische Kirchenmusik mit besonderer Rücksichtnahme auf leichte Ausführbarkeit. Treuer Rathgeber bei Neuanschaffung von Kirchenmusikalien. Passau, Abt, 1890, in-8, v-80 p. (voy. Cæcilienvereine).

Bernoulli (Édouard). Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und Notentypographische Studie. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1910, in-8, 116 p.

Bertsch (Albert). Weihnachtsführer durch die dramatische und musikalische Festspiellitteratur. Stuttgart, Evangelische Gesellschaft, 1908, in-8, 48 p.

Bessel (W.-W.). Le commerce de musique. Saint-Pétersbourg, l'auteur, 1902, in-12, 108 p. (en langue russe).

Bibliografia Sten. Monitore di arti grafiche (lettere, scienze, musica, industrie) della Societa tipografica editrici nazionale. Torino, Societa, etc. Annata I, 1907, in-4.

Bibliographie de l'empire français : voyez Journal de l'imprimerie, etc.

Bibliographie et messagère musicale. Journal-Catalogue et de Littérature, dédié aux amateurs, aux auteurs, aux éditeurs, aux artistes, aux maîtres et aux élèves. S. l. (Paris) 1re année, du n° 1, 1er mai 1842, au n° 7, septembre, in-8.

Bibliographie musicale française, publiée par la Chambre syndicale du commerce de musique. Paris. 1re année, 1874, (publication trimestrielle).

Blümml (E.-K.). Beiträge zur Musikbibliographie (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXVI, 1904, n° 9).

Bocca (Giuseppe). Di un nuovo sistema di bibliografia musicale. Appunti. (Rivista musicale italiana, V, 1898, pp. 384-390).

Bohatta (Hans). Liturgische Bibliographie des XV. Jahrhunderts mit Ausnahme der Missale und Livres d'heures. Wien, Gilhofer et Ranschburg, 1911, in-8, VIII-72 p.

Böhme (Franz Magnus). Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1877, in-4, 832 p. (Quellen-Literatur, pp. 769-805).

— Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, *idem*, 1886, 2 vol. gr. in-8, 339 et 226 p. (Literatur, tome I, pp. 234-330).

— Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18-19. Jahrhundert. Leipzig, ibid., 1895, gr. in-8, 628 p. (Bibliographie, pp. 603-606).

— Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig. *ibid.*, 1897, in-8, LXVI-756 p. (Literatur, pp. LIX-LXVI).

Bohn (Emil). Fünfzig historische Concerte in Breslau 1881-1892. Nebst einer bibliographischen Beigabe : Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis ca. 1640. Breslau, Hainauer, 1893, in-8, 4 ff. et 188 p.

Bolle (Wilhelm). Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares. Mit Abdruck aller Texte aus den bisher noch nicht neugedruckten Liederbüchern und der zeitgenössischen deutschen Uebertragungen. Berlin, Mayer et Müller, 1903, in-8, vii + cxxvi + 284 p. (Collection : Palestra, Bd. 29).

Bolletino bibliografico musicale delle più recenti novità musicale di Francia, di Germania e d'Italia, compilato per cura di Marcello Capra. Torino, tip. Pozzo, in-8. Anno I, n° 1, ottobre 1899, 40 p.

Bolletino dell'Associazione dei Musicologi italiani. Catalogo delle Opere musicali teoriche e pratiche composte avanti il secolo XIX esistenti nelle Biblioteche et negli Archivi pubblici e privati d'Italia. Anno I, 1909 ; anno IV, 1912, in-8.

Bolte. Zur Geschichte der Tanz. (Alemannia, XVIII. Jahrg. 1890 Heft I, additions bibliographiques à l'ouvrage de Böhme).

Bonamici (Diomede). Bibliografia delle Cronisterie dei Teatri d'Italia. Livorno, tip. Levi, 1896, in-8, 22 p. tiré à 100 ex. 2e edizione, notevolmente arrichita, Livorno, Giusti, 1905, in-8, 29 p. (non mis dans le commerce).

Bordier (H.-L.). Le chansonnier huguenot du xvie siècle. Paris, Tross, 1870, 2 vol. in-12. (Au tome II, pp. 417-488, Description par ordre chronologique des chansons et chansonniers publiés par les protestants de l'Église française depuis les origines de la réforme).

Bosse (Gustav). Führer durch die Hausmusik. Die empfehlenswertesten Unterrichtswerke und Kompositionen für Klavier, Harmonium, Violine, Violoncello, sowie für ein-und mehrstimmigen Gesang. Leipzig, Grethlein, 1904, petit in-8, 120 p. (Grethlein's praktische Hausbibliothek, Bd 25.)

Brähmig (Bernard). Rathgeber für Musiker und Freunde der Tonkunst bei der Wahl geeigneter Musikalien. Eine übersichtliche progressiv geordnete Zusammenstellung der wichtigsten und brauchbarsten Werke aus allen Fächern der Musik-Literatur. Nebst andern nützliche Bemerkungen. Leipzig, Merseburger, 1862, in-16, vi-138 p. 2te Aufl. rev. von H. Kürbitz, *idem*, 1882, in-8.

Brakelmann (J.) Die dreiundzwanzig altfranzösischen Chansonniers in Bibliotheken Frankreichs, Englands, Italiens und der Schweiz (Archiv für Studien neuerer Sprach-Literatur, 1868, tomes 42, pp. 43-72, et 43, pp. 185-193).

BRAMBACH (W.). Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüthe der Reichenauer Sängerschule (500-1050 n. Chr.). Karlsruhe, 1883, in-4, 27 p. 1 pl.

— Psalterium. Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes. Berlin, Asher, 1887, in-8, 56 p, (Sammlung Bibliotheks-wissenschaftlicher Arbeiten, Heft I.)

— Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges. Leipzig, Spirgatis, 1894, in-8, VII-32 p. 2te Aufl., *idem*, 1901, *ibid.* (Même collection, Heft 7).

BRENET (Michel). La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres des privilèges. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VIII, 1906-1907, pp. 401-466). Voir ci-après : Cucuel.

BRESLAUR (Emil). Der Fortschritt. Führer durch die Klavier-Unterrichts-Literatur. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1897, in-12, 77 p.

BRISCOE (J.-P.). Book music in public libraries. (Library Chronicle, vol. V, 1888, p. 146 et suiv).

BROWN (J.-Duff) Guide to the formation of a music library. London, Simpkin, Marshall and Co, 1893, in-8, 4 ff. n. ch. et 22 p. (The Library association series, edited by J. Mac Alister, n° 4).

— Biographical dictionary of musicians, with a bibliography of english writings on music. London, Paisley, 1886, in-8 (suivi de : Subject list of english works on music).

— List of musical works (Library, vol. III, 1891, p. 147 et suiv.).

— Music in public Libraries, with list of works. (Magazine of music, 1892, p. 65).

— Characteristic songs and dances of all nations, with historical notes and bibliography. London, Bayley and Ferguson, 1901, in-8, 276 p.

— Manual of practical Bibliography. London, Routledge, 1906, in-12, 184 p.

BRUNET (J.-Ch.). Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Paris, Didot, 1860-1864, 6 vol. in-8. Supplément par G. Brunet, *idem*, 2 vol. in-8. (Pour la bibliographie musicale, voir la Table méthodique).

BRUNET (G.) Bibliographie des Noëls. (Polybiblion, 2e série, tome VIII. 1878, pp. 457-461 et 541-546).

Büchting (Adolph). Bibliotheca Musica, oder Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik in den letzten zwanzig Jahren 1847-1866 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften mit Ausschluss der Liederbücher, wie überhaupt der Musikalien. Nordhausen, Büchting, 1867, in-12, 85 p. Nachtrag, für den Jahren 1867-1872, *ibid.*, 1873, in-8, 48 p.

Bulletin bibliographique musical de la Belgique, rédigé par Alfred Wotquenne et Gustave Katto. Bruxelles, Katto, 1re année, 1900, deux livraisons.

Büsing (Fr.). Verzeichniss aller in den Jahren 1860-1864 in Œsterreich erschienenen Musikalien. Wien, 1860, in-8, III-34 p. ; 1861, in-8, 35 p. ; 1862, 1863 et 1864, chaque, 48 p.

Bustico. Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani (Rivista musicale italiana, XIV, 1907, pp. 229-284).

Buttschardt's Wegweiser in der musikalischen Unterrichtsliteratur. I, Pianofortemusik zu 2 Händen. Führer durch die Klavier-Unterrichtsliteratur. Stuttgart, 1888, in-8, 32 p.

(Cæcilien-Verein) Vereins-Katalog. Die von dem Referentencollegium des Cæcilien-Vereines für alle Länder deutscher Zunge in den « Vereins-Katalog » aufgenommenen Kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend. Nr 1-1500. Regensburg, Pustet, 1882, in-8. Neue Folge, nr 1501-2100, *idem*. Neue Folge, nr 2101-2500, *idem*. Neue Folge, nr 2501-2963, *idem*, 1902. *Idem*, nr 2964-3153, *ibid. Idem*, nr 3154-3300, *ibid.* 1906. *Idem*, nr 3301-3468, *ibid.*, 1907. *Idem*, nr 3469-3679, Nebst Inhalts- und Sachregister über die Nrn 1-3500, *ibid.* 1909 ; *idem*, nr 3680-3826, *ibid.* 1910 ; *idem*, nr 3827-3932, *ibid.* 1912.

— Alphabetisch-und Sachregister sämmtlicher im Katalog des allgemeinen deutschen Cæcilienvereins aufgenommenen Musikalien. Regensburg, Pustet, 1876, in-8, 48 p.

— Alphabetisches und sachliches Generalregister zu Nummer 1501 bis 2100 des Cæcilienvereinskataloges. Ein Ratgeber für Katholische Chorregenten. Regensburg, Pustet, 1898, in-8, 32 p. *Idem*, zu nr. 2101-2500, *ibid.* 1900, in-8, 22 p. *Idem*, zu nr 2501 bis 3000, *ibid.* 1903, in-8.

— Generalregister zu Nummer 1 bis 3300 des Cæcilienvereinskatalog. Enthaltend Namem der Autoren und Komponisten mit Angabe irhrer Werke, der Preise und Verleger. Ausgearbeitet von

Wolfgang Amberger, mit Vorwort von Fr.-X. Haberl. Regensburg, Pustet, 1906, in-8, vi-56 p.

— Führer durch die leichtausführbare Katholische Kirchenmusik. Mit besonderer Berücksichtigung der von dem Referenten-Collegium des Cæcilien-Vereins für alle Länder deutscher Zunge in den Vereins-Katalog aufgenommenen Kirchemusikalien. Regensburg, Bössenecker, 1897, in-8, 62 p.

Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église,... la notice des pièces en musique représentées,... le relevé des ouvrages sur la musique et des productions musicales publiées à Londres et à Paris,... pour l'année 1788. A Paris, chez Prault et chez Leduc, in-12, 288 p. (Bibliographie, pp. 180-240).

Calvocoressi (M.-D.) Esquisse d'une esthétique de la musique à programme (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IX, 1907-1908, avec bibliographie, pp. 437-438).

— Esquisse d'une bibliographie d'ouvrages sur la musique et sur les musiciens russes (Mercure Musical et Bulletin français de la S. I. M., 15 octobre 1907, pp. 1064-1074).

Catalogo biografico musicale dei più noti autori e delle loro più ricercate composizioni. Milano, tip. Pigna, 1896, in-8.

Catalogo delle produzioni teatrali (drammatiche, operette, vaudevilles) tutelate dalla Società italiana degli autori. Milano, tip. Montorfano, 1896, in-8, 334 p. — Supplément, 1909, 156 p.

Catalogue général des œuvres dramatiques, voyez : Société des auteurs.

Catalogue of a special Loan Exhibition of musical Instruments, Manuscripts, Books, Portraits and other mementos of music and Musicians, Held by permission of the worshipful Company of Fischmongers at their Hall. London, 1904, in-8, xxv-149 p. (V. ci-dessus : An illustrated catalogue, etc.)

Catalogue officiel de musique religieuse, publié par les soins de la Commission diocésaine chargée de veiller à l'exécution du Motu proprio dans le diocèse de Namur. Namur, impr. Devaux, 1906, in-8, viii-154 p.

Catalogue of music and literature, published in the Braille system by the Illinois school for the blind. Jacksonville, Illinois, 1905, in-8, 40 p. ; suppléments 1906 et 1907, in-8, 7 et 6 p.

Catalogue of perforated music for sixty-five note players. New-York

City, American perforated music Company, 1907, in-8, 221 p.

Catelani (A.) Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone. Milano, Ricordi, s. d. (tirage à part de la Gazzetta musicale di Milano, 1856).

Challier (Ernst). Grosser Chor-katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher gemischter Chöre mit und ohne Begleitung. Giessen, Challier, 1903, in-4, 343 p. *Idem,* Erster Nachtrag, enthaltend die neuesten Erscheinungen vom Januar 1903 *bis* Juli 1905, sowie eine Anzahl älterer, noch nicht aufgenommener Lieder; 1905, in-4, pp. 347 à 384. *Idem.* Zweiter Nachtrag, enthaltend die neuesten Erscheinungen vom August 1905 *bis* Februar 1910, etc., *idem*, 1910, pp. 386-437.

— Grosser Duetten-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher zweistimmige Lieder mit und ohne Begleitung. Giessen, Challier, 1898, in-4, 118 p. Erster Nachtrag, 1902, pp. 123 à 139. Zweiter Nachtrag, 1906, pp. 141 à 161. Dritter Nachtrag, 1911, pp. 163-182.

— Grosser Frauen-und Kinderchor-Katalog mit einem Anhang: Terzette (3 gemischte Stimmen, 3 Männerstimmen). Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher Chöre und Terzette mit und ohne Begleitung. Giessen, Challier, 1904, in-4, 166 p. Erster Nachtrag, 1909, pp. 167 à 203. (Lexikon des Liedes, V. Teil.)

— Grosser Männergesang-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher Männer-Chöre und Terzette mit und ohne Begleitung. Giessen, Challier, 1900, in-4 648 p. Hilfsregister zum Hauptband, *idem*, 1902, in-4, 45 p. Zweiter Nachtrag, *idem*, 1902, pp. 651 à 724. Dritter Nachtrag, *idem*, 1905, pp. 727-819. Vierter Nachtrag, (Lexikon des Liedes, IV. Teil), *idem*, 1907, pp. 823 à 905. Fünfter Nachtrag *idem*, 1909, pp. 907-962. Sechster Nachtrag, *idem*, 1912, pp. 964-1021.

— Grosser Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher einstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte und eines oder mehrerer anderer Instrumente. Berlin, 1885, in-4, Erster bis Fünfter Nachtrag, 1886, 1888, 1890, 1892, 1894, in-4. Sechster Nachtrag, Giessen, Challier, 1896, pp. 1383 à 1466. Siebenter bis Dreizehnter Nachtrag, *idem*, 1898, 1900, 1902, 1904, 1906, 1908, 1910, pp. 1467 à 2241. Vierzehnter Nachtrag, pp. 2243-2330, *idem*, 1912.

— Doppel-Handbuch der Gesang-und Clavierliteratur. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller transcribirten Lieder, Arien und Gesänge ein-und mehrstimmig mit allen ihren Clavier-Transcriptionen, Fantasien, etc. Berlin, 1881, in-4. Erster bis Siebenter Nachtrag, 1887 à 1910, in-4. En tout 180 p.

— Katalog der Gelegenheits-Musik. Ein classifirtes Verzeichniss von Compositionen für Gelegenheiten aller Art der Vocal-und Instrumental-musik in den verschiedensten Besetzungen. Giessen, Challier, 1897, in-4, 182 p. Erster Nachtrag, 1902, pp. 187 à 232. Zweiter Nachtrag, 1907, pp. 233-274.

— Sonaten-Tabelle. Eine nach Tonarten alphabetisch geordnete Aufstellung sämmtlicher Clavier-Sonaten von Clementi, Haydn, Mozart, in allen Ausgaben. Berlin, 2[te] Auflage, 1884. 4[te], vermehrte und verbesserte Auflage, Giessen, Challier, 1907, in-8, 16 p.

— Special-Handbuch. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher gemischter Potpourris (Fantasien, Quodlibets), melodramatischer Werke (mit Pianoforte Begleitung), Werke für die linke Hand, Werke mit Begleitung von Kinderinstrumenten. Berlin, 1883, in-8. Erster Nachtrag, *idem*, 1887, in-8. 2[ter] bis 6[ter] Nachtrag, Giessen, Challier, 1890, 1893, 1897, 1901, 1910. in-8 (bis zur S. 124).

— Verlags-Nachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellung aller Verkäufe und Ubergange geschlossener Verlage, Verlagsteile und einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Giessen. Challier, 1908, in-8, 59 p. Erster Nachtrag, *idem*, 1911, in-8, pp. 49-60.

— Verzeichniss sämmtlicher Komischen Duette und Terzette. Berlin, 1884, in-8. Erster Nachtrag, *idem*, 1887, in-8. Zweiter bis Sechster Nachtrag, Giessen, Challier, 1889, 1893, 1895, 1897, 1902, in-8 (bis zur S. 236).

Chappée, Expert et Lortic. Description historique et critique, 1° du Livre de prières de la reine Claude de France, par M. J. Chappée ; 2° d'un Chansonnier manuscrit du xvi[e] siècle ayant appartenu à Grolier, par MM. Henry Expert et Lortic. Paris, Lortic, 1897, in-8, 19 p. 3 pl.

Cheney (S. Pease) Wood notes wild. Notations of bird music. Boston, 1892, in-8 (pp. 229-240, bibliographie du chant des oiseaux).

Chevallier (Ulysse). La renaissance des études liturgiques. Lyon,

1897, in-8, 23 p. (bibliographie des travaux publiés sur les livres liturgiques).

— Répertoire des sources historiques du moyen âge. Bio-bibliographie. Nouvelle édition refondue, etc. Paris, Picard, 1905-1907, 2 vol. in-4, ensemble 4832 col. — Topo-bibliographie, Montbéliard, impr. Montbéliardaise, 1899-1903, 2 vol. in-4, ensemble 3384 col.

— Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes, en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours. Louvain et Paris, 1892-1912, 4 vol. in-8.

Choron (A.) et La Fage (J.-A. de). Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale... 3e partie, Paris, Roret, s. d. (1838) 2 vol. in-18 (bibliographie, t. II, pp. 123 et suiv.)

Chouquet (Gustave). Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris, Didot 1873, in-8, xvi-449 p. (Index bibliographique, pp. 427-444).

Chrysander (Fr.) Sketch of the history of music-printing from the 15 th to the 19 th century (The Musical Times, de juin à décembre 1877). Abriss einer Geschichte des Musikdruckes von XV. bis zum XIX. Jahrhundert (Allgemeine musikalische Zeitung, de Leipzig, XIV. Jahrgang, 1879, nos 11 à 16).

Cleemann (Fr. J. Chr.). Verzeichniss und Vergleichung der Choral-Melodien zu dem mecklemburgischen Kirchen-Gesangbuch, als ein Hülfsmittel für Prediger, Organisten und Künstler, sowie auch bei einer neuen Auflage des Gesangbuches. Parchim, l'auteur, 1818, in-8, 597 p. (Bibliographie, pp. 561-593).

Clément (Félix). Histoire générale de la musique religieuse. Paris, A. Le Clerc, 1861, in-8, 597 p. (Bibliographie, pp. 561-594).

— Les Musiciens célèbres. Paris, Hachette, 1868, in-8 (plusieurs éditions (tirages) avec bibliographie sommaire en appendice).

— Histoire abrégée des beaux-arts. Paris, Didot, 1879, in-8. (En appendice, bibliographie de la musique).

Clément-Simon (G.). Notice de quelques manuscrits d'une bibliothèque limousine ; chansons de troubadours, vies et poésies (Bulletin de la Société scientifique de la Corrèze, XV, 1893, pp. 913-953).

Codazzi et Andreoli. Manuale di armonia. 2da edizione, corredata da 875 esempi musicali, da 350 esercizi pratici e da una bibliografia. Milano, Cogliati, 1903, in-8, xxxi-587 p.

Collaugettes. Musique arabe (avec catalogue de traités de musique) (*Journal asiatique*, t. VI, 1904, pp. 3 et suiv).

Collet (Henri). Le mysticisme musical espagnol au xvie siècle. Paris, Alcan, 1913, in-8, 535 p. (Bibliographie, pp. 481-513).

Colomb de Batines. Bibliografia delle antiche rappresentazioni sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI. Firenze, Societa tipografica, 1852, in-8, 92 p. (tiré à 150 ex.).

Combarieu (J.). Études de philologie musicale. Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un Essai sur l'archéologie musicale au xixe siècle et le problème de l'origine des neumes. Paris, Picard, 1897, in-8, iv-195 p. (Bibliographie, pp. 11-13 et 115-119).

— Bibliographie. Organisation des études d'histoire musicale en France, dans la seconde moitié du xixe siècle. (Revue Musicale, VI, 1906, nos 20 à 24).

Connidas. Wegweiser auf dem Gebiete der Pianoforte und Gesangs-Literatur neuerer Zeit für Kunstfreunde und Künstler. Cöln, Schloss, 1853, in-16, vi-20 p.

Couplets-Katalog, enthaltend : Couplets, Komische und heitere Lieder, Solosscenen, etc., nach die Textanfängen geordnet. Leipzig, Sigismond et Volkening, 1898, in-8, 79 p.

Courrier musical. Catalogue de toutes les publications des éditeurs français. Paris, Choudens, année 1859, in-4.

Courtney (W. Prideaux). A register of national bibliography, with a selection of the chief bibliographical books and articles printed in other countries. London, Constable, 1905, 2 vol. in-8, ensemble 631 p. (par ordre alphabétique de matières : music, pp. 352-356, avec renvois aux mots typiques).

Cramer (H.). Führer durch die Literatur des Violoncellos (Neue Musik-Zeitung, de Stuttgart, XXVIII, 1907, nos 9 et suiv.)

Csiky (Jean). L'ancienne musique d'art hongroise, essai bibliographique (en langue magyare, dans : Magyar Konyvszemle, XIII, 1905, pp. 116-133).

Cucuel (Georges). Quelques documents sur la librairie musicale

au XVIIIe siècle (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, pp. 385-392). V. ci-dessus, Brenet.

— La critique musicale dans les Revues du XVIIIe siècle (l'Année musicale, 2e année, 1912, avec bibliographie, pp. 190-203).

— La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Paris. Fischbacher, 1913, gr. in-8, XII-460 p. (Bibliographie, pp. 419-434).

— Études sur un orchestre au XVIIIe siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch. — Paris, Fischbacher, 1913, in-4, 65 + 54 p. (Catalogues thématiques des symphonies de Gossec, Schencker et Procksch, pp. 39-62, bibliographie, p. 63).

Curwen (J. Spencer). Studies in worship music. I, chiefly as regards congregational Singing. 2d edition, London, 1888, in 8 (pp. 459-501, bibliographie du chant religieux anglais).

Curzon (Henri de). Essai de classement d'une bibliographie musicale. Besançon, impr. Jacquin, 1900, in-8, 7 p. (Tirage à part du Bibliographe moderne ; reproduit dans : Guide de l'amateur, etc., v. ci-après à ce titre).

Czerny (Carl). Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Clavier-Compositionen, oder : die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplemente (oder vierter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule, op. 500. In vier Kapiteln. Nebst einem Verzeichniss der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten. Wien, Diabelli, 1846.

Daniell (W.-Y.). Collectanea Napoleonica, being a Catalogue of the collection of Autographs, historical Documents, Broadsides, Caricatures, Drawings, Maps, *Music*, Portraits, Naval and Military Costume-Plates, Battle scenes, Views, etc., relating to Napoléon I and his times (1769-1821), formed by A. M. Broadley, of the Knapp (Bradpole, Dorsetshire). London, Daniell, 1905, in-8, 166 p.

Danjou (F.). Notices des manuscrits relatifs à la musique, qui sont conservés dans diverses bibliothèques d'Italie (Revue de la musique religieuse, populaire et classique, III, 1847, pp. 193-201, 257-270, 353-362).

Danko (J.). Vetus hymmarium ecclesiasticum Hungariæ. Buda-Pest, 1893, in-8 (bibliographie, pp. 116-135).

David (Ernest) et Lussy (Mathis). Histoire de la notation musicale depuis ses origines. Paris, impr. nationale, 1882, in-fol., viii-212 p. (Index bibliographique, pp. 205-212).

Deakin (Andrew). Musical bibliography. A catalogue of the musical works (historical, theoretical, polemical, etc.), published in England during the 15, 16, 17 and 18 centuries, chronologically arranged with notes and observations on the principal works. Birmingham, Stockley and Sabin, 1892, in-8.

— Outlines of musical bibliography. A Catalogue of early Music and musical works printed or otherwise produced in the British Isles. The whole chronologically arranged with descriptive and critical notes on the principal works. Part. I. Birmingham, Deakin, 1899, in-8.

Delalain (Paul). Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires. Paris, Cercle de la librairie, 2e édit., 1892, in-4, xxviii-357 p.

— L'Imprimerie et la librairie à Paris de 1789 à 1813, renseignements recueillis, classés et accompagnés d'une introduction. Paris, Delalain frères, 1899, in-8, lx-361 p.

De officieele Koorgids. Lijst der muziekwerken, aan welke door de Bisschoppelijke Commissie ter goedkeuring van Kerkelijk-muzikale composition het « nihil obstat » is verleend. S. l. n. d. in-4, quatre livraisons (Harlem, St-Jacobs Godshuis, 1905-1908).

Desprez de Boissy. Lettres sur les spectacles avec une histoire des ouvrages pour et contre les théâtres. Paris, Butard, 1771, 2 vol. in-12.

Det (A.-S.). Guillaume Le Bé, de Troyes, célèbre graveur et fondeur en caractères d'imprimerie (Mémoires de la Société académique de l'Aube, 3e série, t. XXV, 1888).

Dickinson (Edward). The study of the history of music, with an annotated guide to music litterature. New-York, Scribner, 1905, in-8, 19 + 409 p. Revised and enlarged edition, *idem*, 1908, in-8, xv-415 p.

Douais. Un livre de chant du xve siècle (Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France, XII, p. 23 et suiv,).

Douen (O.). Clément Marot et le psautier huguenot, étude historique, littéraire, musicale et bibliographique. Paris, inprimerie nationale, 1879, 2 vol. in-8 (au t. II, pp. 503-630, bibliographie française du psautier).

Duette und Terzette, ernste und komische, nach Titel geordnet und mit den Textanfängen versehen. Leipzig, Sigismund et Volkening, 1897, in-8, 32 p.

Duine (F.). Bréviaires et missels des églises et abbayes bretonnes de France, antérieurs au XVIIIe siècle. Rennes, Plihon et Hommay, 1905, in-8, 236 p. (Tirage à part des Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine).

Duplat (E.-A.) Catalogue of the musical and ecclesiastical art exhibition in the Royal Aquarium. London, 1892, in-8, 50 p.

Dupré (Ernest) et Nathan (Marcel). Le langage musical, étude médico-psychologique. Paris, Alcan, 1911. in-8, VIII-197 p. (Index bibliographique, pp. 187-195).

Durey de Noinville et Travenol. Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'à présent. Seconde édition, augmentée. Paris, Duchesne, 1757, 2 vol. in-8. (Dans cette édition se trouve joint au tome II un « Catalogue de quelques livres qui traitent de l'Opéra, de la Musique et de la Danse, et qui ont quelque rapport à l'histoire du théâtre de l'Opéra », in-8. 11 p.).

Dwelshauwers. Programme des recherches à faire dans les fonds musicaux de la province de Liège (La Fédération artistique, de Bruxelles, 1909, n° 46).

Ebeling (Chr. D.). Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek mit Rücksicht auf Herrn Stockhausens Bibliothek abgefasst. (dans les Unterhaltungen, de Hambourg, 1770).

Eck (G.-H. van). Handboek der Nederlandsche Muziek-Litteratur. 's Gravenhage, 1890, in-8. Aanhangsel. II, III, *idem*, 1891, 1894, in-8.

Ecorcheville (Jules). De Lulli à Rameau, 1690-1730. L'esthétique musicale. Paris, Fortin, 1906, petit in-4, 4 ff. 172 p. (Bibliographie, p. 161-170).

— La musique dans les Sociétés savantes de la France. Dépouillement bibliographique (Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M., du 15 février 1907, pp. 129-154).

Edwards (F.-G.). A short history of cheap music, etc. Voyez V, au mot : Novello.

Effenberger (W.). Die Musik-Literatur Deutschlands in den letzten

zehn Jahren 1857-1866 (Archiv der Buchhändler, Leipzig, 1867, n° 1).

— Musikalischer Wegweiser für Musiker und Musikfreunde. Die Musikliteratur Deutschlands in den Jahren 1857-1871. Leipzig, 1872, in-8.

Eichberg (Richard J.). C. V. [Centralverband] Katalog. Zusammenstellung zweihändige Vortragsstücke für Klavier nach der Schwierigkeit in 40 Stufen geordnet. Im Auftrag des Centralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine hrsg. Berlin, Stahl, 1909, in-8, 247 p.

Eitner (Robert). Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit Fr.-X. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C.-F. Pohl bearbeitet und hrsg. Berlin, Liepmannssohn, 1877, in-8, xii-964 p. (Nachträge zur Bibliographie..., dans : Monatshefte für Musikgeschichte, XIX, 1882, nos 11 et 12).

— Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8. tome I, Aa-Bertali, 1900, 480 p. ; II, Bertalotti-Cochereau, 1900, 480 p. ; III, Cochet-Flitin, 1900, 480 p. ; IV, Flixius-Haine, 1901, 480 p. ; V, Hainglaise-Kytsch, 1901, 484 p. ; VI, La-Milleville, 1902, 480 p. ; VII, Milleville-Pluvier, 1902, 482 p. ; VIII, Po-Scheiffler, 1903, 482 p. ; IX, Schein-Tzwiefel, 1903, 480 p. ; X, Ubaldi-Zyrler, et Nachtrag II, 1904, 482 p. Nachtrag I, Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIII, 1904, n° 1 ; Nachtrag III, *idem*, XXXIV, 1904-1905, Beilage, in-8, 59 p.

— Bücherverzeichniss der Musik-Literatur aus den Jahren 1839 bis 1846, im Anschluss an Becker und Büchting. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, in-8, 89 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

— Buch-und Musikalienhändler, Buch-und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend, nach den Originaldrucken verzeichnet. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904, in-8, 248 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

— Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck und Manuskript. [Catalogue alphabétique] (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXVII, 1905, nos 1 à 7).

— Einige Bemerkungen über bibliographische Arbeiten (même recueil, IX, 1877, n° 9).

— Musik-Handschriften auf offentlichen Bibliotheken, verzeichnet von Verschiedenen. I[er] Band. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1886, in-8, 74 p. (Beilage zu den Monatsheften, etc.).

— Quellen-und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1891, in-8, VI-55 p.

— Verzeichniss neuer Ausgaben älterer Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Berlin, Trautwein, 1871, in-8, 2 ff. et 206 p. (Nachträge, dans les Monatshefte für Musikgeschichte, IX, 1877, n[os] 2 à 11, et X, 1878.)

Eitner (Robert) et Furstenau (Moritz). Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands in denen Musikwerke aufbewahrt werden (Monatshefte für Musikgeschichte, IV, 1872, n° 2, et V, 1873, n° 12).

Elek (J.). Bibliographie des livres de chant magyars. (Magyar Könyvszemle, 1882).

Elenco degli editori, librai e negozianti di musica d'Italia. Publicato dall' associazione tipografica libraria italiana, 1912, in-8, 290 p.

Emmert (Bruno). Rappresentazioni sacre e profane in Trento e dintorni (1632-1804). Contributo alla bibliografia delle medesime. Innsbruck, Emmert, 1912, gr. in-8, 7 p. (tirage à part de la revue *Tridentum*).

Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques, tome III, 1784 : Art de la gravure en lettres, en géographie, topographie, musique, et sur métaux. Tirage à part, s. l. n. d., in-4.

Engel (C.). The Litterature of national music. London, Novello, 1879, in-8, VI-108 p.

Enschedé (J.-W.). Nederlandsche Musicalia. Alfabetische Titellijst, 1908 (Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis). Amsterdam, Müller, 1909, in-8, VIII-56 p.; *idem*, 1909, in-8, VIII-60 p.; *idem*, 1910, Amsterdam, Ipenbuur et van Seldam, 1910, in-8, VI-52 p.; *idem*, 1911, Zwolle, Ploegsma, 1912, in-8, VIII-40 p.

Erk (Ludwig) et Böhme (F.-M.). Deutsches Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1893-

1894, 3 vol. in-8, cx-656, iv-800 et iv-919 p. (Bibliographie, t. I, pp. xvii-lx et t. III, pp. 870-873).

Eschmann (J.-C.). Wegweiser durch die Klavier-Literatur. Leipzig, Hug, 3te Auflage, hrsg. von A. Ruthardt, 1888, in-8, xvi-204 p. 4te Aufl., *idem*, 1892, xx-282 p. 5te Aufl., *idem*, 1900, xvi-356 p. 6te Aufl., *idem*, 1905, xvi-383 p. 7te Aufl., *idem*, 1909, xviii-376 p.

Eschmann-Dumur. Guide du jeune pianiste. Classification méthodique et graduée d'œuvres diverses pour piano ; aperçus, notes et conseils à l'usage des maîtres et des élèves ainsi que de toute personne s'occupant d'éducation musicale. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888, in-8, xv-346 p.

Esposizione internazionale di musica in Bologna, 1888. Catalogo ufficiale. Parma, tip. Battei, 1888, in-8, 175 p.

Esposizione musicale. Milano, 1881. Catalogo. Milano, 1881, in-8.

Expert (Henry). Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. Bibliographie thématique : Trente et une chansons musicales (Attaingnant, 1529). Paris, A. Leduc, 1900, in-4, 6 ff., 11 p. *idem* : Trente-sept chansons musicales (Attaingnant, 1528-1530 ?) *ibidem*, 1900, in-4, 6 ff., 13 p.

Exposition de la librairie française. Livres et publications, éditions musicales, presse périodique, reliure, journaux, affiches, cartes et atlas, appareils de géographie et de cosmographie, topographie. Liège, 1905, in-4.

Exposition internationale du théâtre et de la musique, Paris, 1896. Catalogue officiel. Paris, impr. Wattier, 1896, in-16, 296 p.

Falconi. Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come di scrive. Venezia, 1765, in-4.

Farrenc (A.). Les livres rares et leur destinée. Étude de bibliographie musicale. Rennes, impr. Vatar, 1856, in-8, 39 p. (tirage à part de la Revue de musique ancienne et moderne, 1856, nos 8 à 10).

Festschrift zur 50 jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma G. Rœder, Leipzig. Mit einem Anhang : Notenschrift und Notendruck, bibliographisch-typographische Studie, von Dr Hugo Riemann. Leipzig, Rœder, 1896, in-4, 16 + 88 p., 32 pl. (non mis dans le commerce).

Fétis (F.-J.). Biographie universelle des musiciens et bibliographie

générale de la musique. Bruxelles, 1835-1844, 8 vol. in-8 ; 2e édition, Paris, Didot, 1860-1865, 8 vol. in-8. Supplément et complément, par Arthur Pougin, *idem*. 1878-1880, 2 vol. in-8.

— Découverte de manuscrits intéressants pour l'histoire de la musique (Revue musicale, I. 1827, pp. 3-11 et 106-113).

— La musique mise à la portée de tout le monde. 3e édition augmentée d'une bibliographie française de la musique. Paris, 1847, in-8, 524 p.

— Note sur la découverte récente des plus anciens monuments de la typographie musicale, et par occasion sur les compositeurs belges du xve siècle (Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 2e série, XI, 1861, no 2 ; tirage à part, in-8, 16 p.).

— Spécimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale. Paris, Duverger, 1834, in-fol., 12 p.

— Sur la formation d'une bibliothèque de musique (Revue musicale, VII, 1830, pp. 298-307).

Findeisen (Nicolas). Catalogue de livres sur la musique en langue russe (Mouzkalnaja Starina, I, 1903).

— Les gazettes musicales en Russie, esquisse historique, 1774-1903 (en langue russe) (Rousskaja mouzkalia Gazeta, 1903, nos 1 et suiv.).

(Fiscowich). El Teatro. Colleccion de obras dramaticas y liricas. Obras musicales. Madrid, Fiscowich, 1897, in-8, 200 p.

Flobert (P.). Les titres de musique et de romances illustrés (Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique, le Vieux papier, 1er juillet 1908).

Flood (H.-W. Grattan). A History of Irish music. Dublin, Browne et Nolan, 2e édition, 1906, in-8, xv-357 p. (pp. 338-341, List of the principal collections of irish music ; Musical mss in Trinity College, Dublin).

— Irish musical bibliography (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1902, pp. 458-462).

Forkel (J.-N.). Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeit bey den Griechen, Römern, und den meisten

neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden. Leipzig, Schwickert, 1792, in-8°, XXIV-540 p.

FOURNIER. Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique, inventé et exécuté dans toutes les parties typographiques. Paris, 1756.

— Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves des nouveaux caractères de musique, présentés aux imprimeurs de France. Paris, Barbou, 1755, in-4°, 47 p. Voyez ci-après : Gando.

FRÈRE (E.). Des livres de liturgie des églises d'Angleterre imprimés à Rouen, XVe-XVIe siècles (Précis des travaux de l'Académie de Rouen, années 1865-1866, pp. 333-349).

FRERE (W.-H.). Biblioteca musico-liturgica, a descriptive handlist of the musical and latin liturgical manuscripts of the middle ages, preserved in the Libraries of Great Britain and Ireland. Printed for the Members of the Plain Song and Mediæval Music Society. Vol. I, fasc. I, II, London, 1901, in-4°, 164 pp., 13 pl.

FREYSTÄTTER (W.). Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. Chronologisches Verzeichniss der periodischen Schriften uber Musik. München, Riedel, 1884, in-8°, VI-139 p.

FRIEDLÄNDER (Max.). Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhunderte. Quellen und Studien. Stuttgart, Cotta, 1902, 3 part. en 2 vol. gr. in-8°. (Tome I, pp. 1-62 et 359-364, Bibliographie).

FUCHS (J.). Kritik der Tonwerke. Ein Nachschlagewerk für Freunde der Tonkunst. Ier Band : Die Komponisten nach dem dauernden Werte ihrer Schöpfungen. Abteilung I : Einteilung der Komponisten nach dem dauernde Werte ihrer Schöpfungen; Abt. II : Einteilung ausgewählter Werke nach Schwierigkeitsgraden; Abt. III : Kritischer Katalog. Leipzig, Hofmeister, 1897, in-8°.

Führer durch die Musik-Literatur mit Angabe der Schwierigkeit. Abtheilung I, Klaviermusik. Abt. II : Instrumentalmusik. Bad Kreuznach, Glock, 1902, 2 vol. in-8°.

GANDO père et fils. Observations sur le traité historique et critique de M. Fournier le jeune, sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique. Paris, Moreau, 1766, in-4°, 27 p.

GARDETON. Annales de la musique ou almanach musical pour l'an 1819.

Contenant le répertoire de la musique publiée en 1817 et 1818. Une liste de musiciens et compositeurs de Paris avec les titres de leurs ouvrages. Les journaux, écoles et abonnements de musique. La nécrologie, etc. Paris, Le Roux, 1819, in-8°; *idem*, 1820, in-8°.

— Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour, avec indication des lieux de l'impression, des marchands et des prix. Paris, Niogret, 1822, in-8°, 608 p.

Gaspari (Gaetano). Ragguagli biografici e bibliografici dei musicisti Bolognesi del secolo XVII e delle loro opere a stampa. Modena, Vincenzi, 1880, in-4°.

Gass (D[r] Joseph). Alte Bücher und Papiere aus dem Clarissen-Kloster Alspach. Strasbourg, Le Roux, 1907, in-8°, 68 p. [Voyez ci-après : Vogeleis, Quellen und Bausteine, pp. 614-617].

Gastoué (Amédée). L'art grégorien. Paris, Alcan, 1911, in-8°, 207 p. (Collection : les Maîtres de la Musique). (Bibliographie, pp. 203-206).

— Les manuscrits-types de l'antiphonaire grégorien (la Tribune de Saint-Gervais, X, 1904, n° 7).

— Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien. Paris, Picard, 1907, in-4°, xii-307 p. (listes de manuscrits, pp. x-xii, 245-256).

Gebhart (Anton). Repertorium der musikalischen Journalistik und Literatur. Dillingen, Kränzle, 1851, in-8°, 320 p.

General-Katalog der Zither-Literatur, voy. Vries.

Georgi (Edm.). Der Führer des Pianisten. Literatur für den Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt. Aus dem Spanischen umgearbeitet und vermehrt. Leipzig, Pabst, 1904, in-8°, 168 p., texte allemand et anglais. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, *idem*, 1905, in-8°, 112 p., *ibid.*

Gerber (Ern. Ludwig). Alphabetisch Verzeichniss der merkwürdigsten Componisten allgemein gebräuchlicher Choralmelodien (Leipziger Zeitung, IX, pp. 161 et 177).

— Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumen-

ten, Dilettanten, Orgel-und Instrumentenmacher, enthält. Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, 2 vol, in-8°. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken, etc., enthält. Leipzig, Kühnel, 1812-1814, 4 vol. in-8°.

— Uber den Einfluss des Buchhandels auf die musikalische Literatur (Literarischer Anzeiger, 1797, n° 17).

Göhler (Karl Albert). Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Eine Anregung zur zeitgenössischen Bücherbeschreibung (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, III, 1901-1902, pp. 294-376; tirage à part, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1981, in-8°, 83 p.)

— Verzeichniss der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien. Angefertigt und mit Vorschlägen zur Forderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet. Leipzig, Kahnt, 1902, in-8°, 2 ff., 20 + 64 + 96 + 34 p.

— Vorschläge zur musikalischen Bibliographie (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII, 1905-1906, pp. 457-460). Voy. ci-après : Springer.

Goovaerts (Alphonse). Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas. Anvers, 1880, in-8°, 608 p., 9 pl.

— Notice biographique et bibliographique sur Pierre Phalèse, imprimeur de musique à Anvers au xvie siècle, suivie du catalogue chronologique de ses impressions. (Le Bibliophile belge, III, 1869 ; tirage à part, Bruxelles, impr. Toint-Schier, in-8°, 82 p. ; traduction flamande : De muziekdrukkers Phalesius en Bellerus te Leuven en te Antwerpen 1546-1674. Uit het Fransch vertaald door Edw. van Bergen ; Antwerpen, Leiden, 1882, in-16, 74 p., 2 pl.

Grand-Carteret. Les titres illustrés et l'image au service de la musique (Rivista musicale italiana, V, 1898, VI, 1899, IX, 1902, X, 1903. Tirage à part, Torino, Bocca, 1904, in-8°, 300 p.

Gregoir (Ed. G. J.). Recherches historiques concernant les journaux de musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Anvers, Legris, 1872, in-8°.

Grove (Georg). Dictionary of music and musicians. London, Macmillan, 1879-1889, 4 vol. in-8°. — (Seconde édition :) Grove's Dictionary of music and musicians, edited by J.-A. Fuller Maitland,

idem, 1904-1910, 5 vol., in-8°. (Bibliographie, voyez surtout les articles : Collections of music, I, 564; Engraving music, I, 782 et V, 637; Histories of music, II, 408, 413; Libraries and collections of music, II, 690-720; Irish music, II, 510; Music printing, III, 323 et V, 654; Scottish music, IV, 401; Song, IV, 616; Violin, V, 314; Wagner, V, 417-420, etc.).

Growall (A.) and Eames. Three Centuries of English Book Trade Bibliography. An Essay on the beginning of Book Trade Bibliography, since the introduction of Printing, and in England since 1595. Also a list of the Catalogues published for the English Book Trade from 1595 to 1902. London, Sampson Low et New-York, Dibdin club, 1903.

Gruber. Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglichsten musikalischen Bücher, für Liebhaber der musikalischen Litteratur bestimmt (anonyme). Nürnberg, 1783, in-8°, 56 p. 2e édit. (avec le nom de l'auteur), Frankfurt am Main, 1790, in-8°.

Grünberg (Max). Führer durch die Literatur der Streich-instrumente (Violine, Viola, Cello, Bass). Kritisch, progressiv geordnetes Repertorium von instruktiven Solo-und Ensemble-Werken, mit besondere Berücksichtigung ihrer Nützlichkeit für den Unterricht. Nebst einen kurzen bibliographisches Anhang. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1913, gr. in-8°, xii-228 p. (Handbücher der Musiklehre, X).

Grund (Aug.). Führer durch die Klaviermusik. Breslau, Becher, 1908, in-4°.

Guckel (Hans Erdmann). Die Katholische Kirchenmusik in Schlesien. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, gr. in-8°, xii-240 p. (III. Theil, Bibliographie und Musikbeilage).

Gugler (B.). Musikstich und Musikalienhandel. Moden im Musikstich (Allgemeine musikalische Zeitung, de Leipzig, neue Folge, IV, 1869, n° 5).

Guide bibliographique des organistes et des maîtres de chapelle. Trimestriel. Arras, impr. Sueur-Charruey, 1re année, n° 1, janvier 1900.

Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre, précédé d'un Essai de classement d'une Bibliographie générale de la musique, par Henri de Curzon. Paris, Fischba-

cher, 1901, in-8°, 60 p. — Librairie Fischbacher. Catalogue V. Musique et théâtre. Premier supplément au guide de l'amateur d'ouvrages, etc., *idem*, 1902, in-8°, 16 p. — Guide de l'amateur, etc., 2e fascicule. Préface de Michel Brenet. *Ibid.*, 1909, in-8°, VII-72 p.

Gurlitt (W.). Was ist während des 17. Jahrhunderts in St-Stephani [Helmstedt] musiziert worden? Die Antwort in Form einer Katalogskizze (Helmstedter Kreisblatt, 1912, nos 127, 128, 139).

Haberl (Fr.-X.). Uber Kataloge von Musikbibliotheken (Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1896, pp. 34-40).

Hacker (Al.). Verzeichniss von Choralbüchern und Kirchlichen Kompositionen für einfache Landchöre. Kleinaitlingen (Bobingen), l'auteur, 1897, in-8°. 8 p.

Hagemann (Julius). Der moderne Musikalienvertrieb. Ein Vorschlag. (Die Musik, V. Jahrg. Heft 11, mars 1906).

Hagen (K.). Ueber die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier). Hamburg, 1892, in-8. (Bibliographie, pp. 34-35).

Hanauer (J.). Erfahrungen und Vorschläge für Musikalien-Bibliotheken (Blätter für Volksbibliotheken und Lesehallen, VIII, 1907, pp. 76-79).

Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise. Leipzig, Meysel, 1817, in-8°. Nachtrag, I, *idem*, 1818. Nachträge II-VIII, Leipzig, Hofmeister, 1819-1825. Nachtrag IX, Leipzig, Whistling, 1826. C.-F. Whistling, Handbuch der musikalischen Literatur, etc., 2te vermehrte Anflage, mit alphabetisch Namensregister der Autoren und Musikalienverleger, Leipzig, Whistling, 1828, in-8°, 1158 p. 3te, bis zum Anfang des Jahres 1844 ergänzte Auflage, bearbeitet und hrsg. von Adolf Hofmeister, Leipzig, Hofmeister, Teil I-III, 1844-1845, in-4°.

Handbuch der musikalischen Literatur. Erster Ergänzungsband, die vom Januar 1844 bis zum Ende 1851 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. Leipzig, Hofmeister, 1852, in-4°, 382 p. Zweiter Ergänzungsband, die vom Anfang 1852 bis Ende 1859 neu erschienenen. etc., *idem*, 1860, in-4°, VI-470 p. Handbuch, etc., VI. Bd. oder III, Ergänzungsband..., 1860...,

1867..., *idem*, 1868, in-4°. VII. Bd. oder IV. Ergänzungsband... 1868 bis Ende 1873..., *idem*, 1876, in-8°, 575 p. VIII. Bd. oder V. Ergänzungsband... 1874 bis Ende 1879..., *ibid.* 1881, in-8, 685 p. IX. Bd. oder VI. Ergänzungsband... 1880-1886, *ibid.* 1887, in-4°, cxcviii-773 p. X. Bd. oder VII. Ergänzungsband..., 1886-1891..., *idem*, 1893. XI. Bd. oder VIII, Ergänzungsband... 1892-1897, *idem*, 1900, in-4°, viii-319 + 1040 p.

Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichniss der im deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien auch musikalische Schriften, Abbildungen und plastischer Darstellung. XII. Bd. oder IX. Ergänzungsband. Die von Anfang 1898 bis Ende 1903 neu erschienen und neu bearbeitete musikalischen Werke enthaltend. Leipzig, Hofmeister, 1906, in-8°, viii-335 + 1151 p. Bd. XIII, oder X. Erganzungsband,.., 1904-1908... *ibid.* 1909, in-8°. (Voyez Rausch et Verzeichniss).

Handbuch für Dirigenten und Vorstände von Männergesangvereinen, zugleich Führer durch den Männer-Chor-Literatur. Mainz, Kittlitz-Schott, 1896, in-12, 106 p.

Harzen-Müller (A.-N.). Verzeichniss der Komponisten platt-deutscher Lieder (Jahrbuch des Vereins für nieder-deutsche Sprachforschung, 1901, pp. 22-42).

— Verzeichniss der platt-deutschen Kunstlieder und ihrer Komponisten, nebst Vorwort und einem Anhang von Instrumental-Kompositionen, welche sich auf das Platt-deutsch beziehen. Berlin, Röwer, 1907, in-8°, 28 p.

Hazay (O. von). Die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, russisch-deutschen und englischen Gesangs-Literatur. Leipzig, Schuberth, 1909, gr. in-8°, 111 p. — Gesang, seine Entwicklung, und in II[te] Anflage Wertvollste Lieder, etc. Leipzig, Hesse, 1912, in-8°, xvi-601 p.

Heije. Muziekdrukkers en Uitgevers (in Nederland) (Bouwsteenen der Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis, I, pp. 79-91; II, pp. 180-183; III, 111).

Heim (E.). Neuer Führer durch die Violin-Literatur. Hannover, Œrtel, s. d. in-8°, viii-358 p. 2[te], bis auf die Neuzeit ergänzte Auflage, bearbeitet von Otto Girschner, *idem*, 1901, in-8°, viii-358 p.

HEITZ (Paul). Unbekannte Ausgaben geistlicher und weltlicher Lieder, Volksbücher und alten ABC-Büchleins, gedruckt von Thiebold Berger (Strassburg, 1551-1584). Strasbourg, Heitz, 1911, in-8, 26 p., 76 pl.

HERON-ALLEN (Edward). De Fidiculis Bibliographia being the basis of a bibliography of the violin and all other instruments played with a bow in ancient and modern times. London, Farran Okden and Welsch, 1890-1893, 2 vol. gr. in-8.

— Libri desiderati, an appendix to « De Fidiculis Bibliographia ». S. l. n. d. in-8, 8 p.

— The Violin. Duplicate books for sale or exchange from the collection of Edw. Heron-Allen. Prolegomena to « De Fidiculis Bibliographia ». London, 1892, in-8.

HERMANN (L.). Zur Urgeschichte des Notendruckes (Archiv für Buch-Gewerbe, 1900).

HOFMANN (Richard). Führer durch die Violin-Literatur. Ein nach Schwierigkeitsgraden eingeteiltes Verzeichniss von Violinwerken für Lehrer und Lernende mit einem Anhang, enthaltend Viola-Literatur und Verzeichniss von Büchern über Violin-Unterricht u. s. w. Leipzig, Zimmermann, 1904, in-8, VIII-178 p.

HOFMEISTER. Voy. Handbuch der musikalischen Literatur, etc., Musikalisch-literarischer Monatsbericht, etc., Verzeichniss sämmtlicher... Musikalien, etc.

HOOPER (Louisa M.). Selected list of music and books about music for public libraries. Chicago, American library, 1903. in-8, 46 p.

HOPFE (J.). Verzeichniss klassischer und vorzüglicher Compositionen für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen, Duetten, Trios, Quartetten, etc., ausgewählt und nach Verhältniss der Schwierigkeit in verschiedenen Klassen zusammengestellt. Berlin, Hempel, 1850, in-12, IV-64 p.

HORVATH (G.) und ADLER (Max). Taschenbuch der modernen Klavier-und Violinliteratur für die Jugend. Leipzig, Bosworth, 1906.

HUBERT (Friederich). Die Strassburger liturgischen Ordnungen im Zeitalter der Reformation, nebst einer Bibliographie der Strassburger Gesangbücher. Göttingen, Vandenboeck und Ruprecht, 1900, in-8, LXXXIV-154 p., 8 pl.

HUET (Emile). Jeanne d'Arc et la musique. Bibliographie musicale.

Orléans, Marron, 1894, in-8, 153 p. 2e édit., *idem*, 1909, in-8. 234 p. (Tirage à part des Mémoires de la Société d'agriculture, Sciences et Arts d'Orléans).

Ingold (A. M. P.). Les manuscrits des anciennes maisons religieuses d'Alsace. Paris, A. Picard, éd. Colmar, Huffel, 1898, in-8, 67 p.

Inhaltsverzeichniss zur Neuen Zeitschrift für Musik. 1er bis 50er Band, Jahrgang 1834-1859, nebst einer historisch-kritischen Einleitung von Paul Fischer. Leipzig. Kahnt, 1860, in-4, 48 p.

Institut international de bibliographie. Classification bibliographique décimale. Publication n° 25. Fascicule 29. Beaux-Arts, archéologie, sculpture, peinture, gravure, musique. Bruxelles, Institut intern. de bibliogr., 1905, in-8, 7 p.

International anthology of musical books (England, France, Germany, Italy). London, Breitkopf and Härtel, 1908, in-8°, XIX-129 p.

Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Spezial-Ausstellung, hrsg. von der Ausstellungs-Commission. Wien, 1892, in-8, 278 p. Fach-Katalog der Abtheilung für deutsches Drama und Theater. Wien, 1892 in-8, XVI-550 p. Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien. Verfasst und redigirt von Cav. Prof. Adolfo Berwin und Dr. Rob. Hirschfeld. Wien, 1892, in-8, VIII-294 p. 4 pl. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Œsterreich-Ungarn, nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht. Wien, 1892, in-8, XVI-596 p. Führer durch die Fachausstellung der deutschen Militär-Musik. Zusammengestellt van G. Thouret. Wien, 1892, in-8, 44 p. Katalog der Ausstellung des Königreiches Grossbritannien und Ireland. Wien, 1892, in-8, 4 ff. et 47 p. Katalog der Ausstellung des Königreiches Spanien. Wien, 1892, in-8, 95 p. Polnische Abtheilung. Redigirt von Dr Alfred Nossig. Wien, 1892, in-8, X-84 p. Russland. Direction der K. Hoftheater in St-Petersburg und Moskau. Wien, 1892, in-8, 2 ff. et 84 p.

International Inventions Exhibition, London 1885. Guide to the Loan Collection and list of musical instruments, manuscripts, books, paintings, and engravings, exhibited in Albert Hall. London, 1885, in-8, VII-143 p.

Internationale Musikgesellschaft. Musikalische Zeitschriftenschau

Oktober 1907 bis September 1908. Alphabetisch-systematisch Übersicht über die im neunten Jahrgang der Zeitschrift der I. M. G. unter der Rubrik «Zeitschriftenschau» angeführten Aufsätze über Musik, zusammengestellt von Max Schneider. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1909, in-8, 112 p.

Internationale Musikgesellschaft. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Bulletin mensuel de la Société Internationale de musique. Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8; 1re année, 1899-1900; continue de paraître; (dans chaque livraison, catalogue des nouvelles publications et dépouillement des périodiques).

Jackson (Annie B.). Music and collections of Art Photographs in public Libraries. (Library Notes, vol. III, 1889, p. 463).

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig, Peters, gr. in-8, Ier Jahrgang, 1894 (continue de paraître; dans chaque volume, catalogue des publications musicologiques de l'année, dressé, pour les années 1894 à 1900, par Emil Vogel; depuis 1901, par R. Schwartz.)

Jahrbuch für Musik. Vollständiges Verzeichniss der im Jahre 1842 erschienenen Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten und der Texte bei Gesangscompositionen. Leipzig, Senff, 1re année 1843, in-8, 108 p. (a paru annuellement jusqu'à 1855).

Journal de l'imprimerie et de la librairie (Bibliographie de l'empire français) 1re année, n° 1, 1er novembre 1811, jusqu'à 1856, 45 vol. in-8°. Deuxième série : Journal général de l'imprimerie et de la librairie, de 1857 à nos jours, gr. in-8, hebdomadaire. (A la fin de chaque numéro : musique).

Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, lithographies, etc., publiés en France et à l'étranger. Ce journal paraît tous les vendredis. Paris, n° 1, du 7 janvier 1825, au n° 59, samedi 31 décembre 1825, in-8, 464 + 4 p.

Journal général de la littérature en France, ou répertoire méthodique des livres nouveaux, cartes géographiques, estampes et œuvres de musique qui paraissent successivement en France. Strasbourg. Treuttel et Wurtz, de 1798 à 1840, in-8.

Jouve. Manuscrits de musique ancienne (Annales archéologiques, de Didron, X, 1850, pp. 242-248).

— Rapport sur un antiphonaire manuscrit de Sainte-Tulle (Provence), daté de 1704 (Bulletin monumental de la Société française d'archéologie, XXII, 1856, p. 198 et suiv.).

Jumilhac (Dom). La science et la pratique du plain-chant. 2e édition, enrichie de notes critiques et de tables supplémentaires très étendues, par Th. Nisard et A. Le Clercq. Paris, Le Clerc, 1847, in-4, 4 ff. et 356 p. (Bibliographie, pp. 317-356, sous le titre de : Table onomastique des principaux auteurs cités).

Kalkbrenner (Th.-A.). Die Kgl. preussische Armee-Märsche. Nebst Anhang : Verzeichniss sämmtlicher Kgl. preussischen Armee-Märsche. Leipzig, 1896, in-8, 82 p.

Kastner (Georges). De l'utilité des catalogues spéciaux et raisonnés pour la partie musicale dans toutes les grandes bibliothèques de France (Revue et Gazette musicale de Paris, 16 et 30 janvier, 6, 13 et 20 février 1848).

Katalog des evangelischen Kirchengesang-Vereins für Deutschland. Ier Teil. Darmstadt, 1896. *idem*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, I. und II. Teil.

Katalog musikalischer Humoristica. Leipzig, Dietrich, 1887, in-8, 131 p.

Katalog steuerfreier Kompositionen. Nebst einem Auszug der gesetzlichen Bestimmungen über das Recht der öffentlichen Aufführung von Werken der Tonkunst, sowie praktischen Winken für Veranstalter von Musikaufführungen, hrsg. vom Präsidium des allgemeinen deutschen Musik-Verbandes. Berlin, Allgemeiner deutscher Musiker-Verband, 1904, in-8, 65 p.

Keller (Otto). Mein Musikarchiv. Vorschläge zu einer allgemeinen Musikbibliographie (Allgemeine Musikzeitung, Berlin, XXXVII, 1909, n° 14).

Kidson (Frank). British music publishers, printers and engravers, London, Provincial, Scottish, and Irish, from Queen Elizabeth's reign to George the Fourth's, with select bibliographical lists of musical works printed and published within that period. London, Hill, 1900. in-8, XII-231 p.

— English magazines containing music, before the early part of the nineteenth century (the Musical Antiquary, january 1912).

— Some illustrated music-books of the XVII. and XVIII. Centuries (même recueil, même livraison).

Knorr (J.). Führer auf dem Felde des Clavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen. Leipzig, Kahnt, 1861, in-16, iii-108 p. ; 2te, 3te Aufl. s. d. *idem*, in-8, 115 p.

Knosp (Gaston). Bibliographia musicæ exotica. (Supplément à la Revue S. I. M., 15 novembre 1910, 15 février et 15 avril 1911).

Knudsen (Hans). Schiller und die Musik. Inaugural-Dissertation. Greifswald, Abel, 1908, in-8 (avec bibliographie).

Köhler (Ludwig). Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur, als kritisch Wegweiser für Lehrer und Schüler. Leipzig, Schuberth, s. d. ; 2te Aufl. *idem*, 1860, petit in-8, iii-126 p. ; 6te Aufl., *idem*, 1879 ; 9te, von B. Vogel verbesserte, Aufl., *idem*, 1894.

— Gesangs-Führer. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo-und Chorgesang. Mit eingestreuten Bemerkungen. Leipzig, Schuberth, 1863, in-8, viii-104 p.

Konzert-Handbuch. Lager deutschen and ausländischen Verlages. I, Orchestermusik. II, Gesangmusik mit Orchester. III, Chorwerke ohne Begleitung ; IV, Harmoniummusik ; V, Militär (Harmonie) Musik deutschen and ausländischen Verlages. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1897-1898, 5 vol. in-12, de 131, 147, 148, 180 et 120 p.

Korganow (Basil). La musique du Caucase (Zeitschrift der Internationale Musikgesellschaft, VI, 1904-1905, pp. 24-29, avec bibliographie, p. 29).

Kothe (B.) und Forchhammer (Th.). Führer durch die Orgel-Literatur. Leipzig, Leuckart, 1890, in-12, viii-152 p. Zweites Bändchen, Fortsetzung des Führers. etc., *idem*. 1895. Neue Aufl., vollständig neubearbeitet und erweitert von Otto Burkert, *idem*, 1909, petit in-8, viii-338 p.

Krome (Ferdinand). Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1897, in-8, 72 p.

Kunstgewerbemuseum, Frankfurt am Main. Ausstellung : Schmuck und Illustration von Musikwerken in ihrer Entwickelung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit, 23 décember 1908 bis 24 januar 1909. Frankfurt a. M., Maubach, 1908, in-8, 46 p.

Kuster (Alice). Katalog für das Unterrichtsmaterial im Klavierspiel (Elementar-und Mittelklasse). Im Auftrage des Verbandes deutscher Musiklehrerinnen ausgewählt und zusammengestellt. Erfurt Naumburg, 1910.

Lacombe (Paul). Catalogue des livres d'heures imprimés au xv[e] et au xvi[e] siècles. Paris, Imprimerie nationale, 1907, in-8, lxxxiv-439 p.

La Fage (J.-A. de). Cours complet de plain-chant ou nouveau traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses. Paris, Gaume. 1855, 2 vol. in-8, ensemble xvi-872 p. (Bibliographie. pp. 744-768).

— Œuvre posthume. Essais de diphthérographie musicale, ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique. Paris, Legouix, 1864, in-8, 568 p.

Lahalle (P.). Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression, suivi d'une bibliographie musicale. Paris, Rousselon, 1825, in-12, 196 p.

La Laurencie (Lionel de). La Vie musicale en province au xviii[e] siècle. L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727-1767). Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, in-8, xxvi-211 p. 7 pl. (Index bibliographique pp. 195-198).

La Laurencie (Lionel de) et Saint-Foix (G. de). Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750 (L'Année musicale, I, 1911, p. 1-123, avec catalogue, pp. 122-123).

La librairie, l'édition musicale, la presse, la reliure, l'affiche, à l'Exposition universelle de 1900. Recueil précédé d'une notice historique, par Lucien Layus. Paris, au Cercle de la librairie, 1900, in-4.

Lalouette. Histoire et Abrégé des ouvrages latins, italiens et français pour et contre la comédie et l'opéra, Paris, Robustel, 1697, in-12.

La Mara. Verzeichniss der Compositionen von Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Franz Liszt und Richard Wagner. Separat-Abdruck aus La Mara, Musikalische Studienköpfe. Leipzig, Schmidt et Günther, s. d., in-8, 86 p.

La Revue des livres et des publications musicales, recueil trimestriel. 1[re] année, n° 1, 1[er] décembre 1912. Paris, Cerf, in-8.

L'Art dramatique et musical en 1901. Analyse et critique des pièces de théâtre jouées sur le monde entier en 1901. Bibliographie des pièces et des livres sur le théâtre et la musique publiés pendant l'année. Paris, à la Revue d'art dramatique, 1902, in-8, 800 p.

Lawrence (W.-J.). Eighteenth century magazine of music (the Musical Antiquary, october 1911).

Lebedeff (Wassili). Revue de la littérature chorale enfantine. Tambow, l'auteur, 1907, in-8, 182 p. (en langue russe).

Le Bibliographe musical, catalogue paraissant tous les mois, annonces générales des publications musicales de tous les éditeurs de Paris. Paris, Aubert, 1842, in-fol., deux livraisons.

Le Bibliographe musical, paraissant tous les deux mois, avec le concours d'une réunion d'artistes et d'érudits. Paris, Pottier de Lalaine, du 1er janvier 1872 au 1er janvier 1876, 25 livraisons in-8 formant 436 p.

Lehmann (Carl Ed.). Verzeichniss von guten, stufenweis geordneten Klavierkompositionen. Berlin.

Leiddraad door de Muziek-litteratur. Viool en piano. Amsterdam, de Nieuwe Muziekhandel, 1899, in-8, 160 p.

Leidinger (Georg). Katalog der Wittelsbacher Ausstellung im Fürstensaale der K. Hof-und Staatsbibliothek [zu München]. München, Huber, 1911, in-8. 40 p. à 2 col.

Lemaire (Th.) et Lavoix fils (Henri). Le Chant, ses principes et son histoire. Paris, Heugel, 1881, gr. in-8, 456 p. + 16 p. mus. (Bibliographie, pp. 443-454).

Lepreux (Jules). Bibliographie douaisienne, impressions musicales au xviie siècle. (Souvenirs de la Flandre wallonne, 2e série, I, 1881, pp. 168-171).

Le Roberger de Vausenville. Invention nouvelle. L'art de rayer les papiers de musique, plain-chant, papiers à clavecin et à composition, etc., par une méthode variable, plus prompte et plus expéditive que l'impression. S. l. n. d. (Paris, 1767) in-4, 3 p.

Les premières notes de musique fondues et imprimées par Erhard Œglin (Le Bibliophile illustré, 1861, n° 2).

Letzer (J.-H.) Muzikaal Nederland, 1850 bis 1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch Gebied. Utrecht, Bejers, 1911, gr. in-8, 16 + 201 p.

Levi (C.). Contributo alla bibliografia della critica goldoniana. Firenze, Rassegna nazionale, 1907, in-8, 30 p.

— La critica metastasiana in Italia. Saggio bibliografico. Firenze, tip. Galileiana, 1910.

Lianovosani (Luigi). [Gio.Salvioli] Saggio di rettifiche ed aggiunte al Supplemento Fétis, Vol. I. Riferibilmente a'Maestri italiani e relative opere. Milano, Ricordi, s. d. (1880) in-8.

— Bibliografia melodrammatica di Luigi Romanelli. *idem*, s. d., in-8.

— Saggio bibliografico relativo ai Melodrammi di Felice Romani. *idem*, s. d., in-8.

Lichtenthal (Pietro) Dizionario e bibliografia della musica. Milano, Fontana, 1826, 4 vol. in-8 (tomes III et IV, Bibliographie).

L'Illustration musicale. Répertoire des maîtres les plus célèbres, anciens et modernes. Notices biographiques et bibliographiques. Chant, orgue, portraits. Paris, Repos, 1re année, 1863, 3e année, 1867.

Limbert (Fr.-L.) Bibliothek zur Kenntniss der volkstümlichen Musik, insbesondere der Balladenkomposition in England. Inaugural-Dissertation. Leipzig, 1895.

Lindqvist (J.). Uppslagsbook for Svenska musikhandeln for aren 1906-1910. Linkoping, l'auteur, 1911, in-4.

Lipaiew. Littérature musicale. Guide à travers les livres, brochures et essais sur l'instruction musicale. Moscou. Jurgenson, 1908 (en langue russe).

Literarisches Jahrbuch. Jahres-Rundschau über die literarischen Erzeugnisse deutscher Zunge auf schöngeistliches, dramatisches und musikdramatisches Gebiet, verbunden mit einem Lexikon der lebenden deutschen Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Hrsg. von Peter Thiel. Köln, Hoursch und Bechstedt, Ier Jahrgang, 1902, in-8, VIII-320 p.

Loman. Melodien der Geuzeliedjes. (Bouwsteenen, II. Jaarboek der Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Musiekgeschiedenis, pp. 216-229).

Loquin (Anatole). Étude bibliographique sur les mélodies populaires de la France (Mélusine, année 1888, col. 49, 97, 169, 241 et 433).

Los Bibliothecas especiales de musica (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, février 1877).

Löschhorn (A.). Führer durch die Klavier-Literatur. Berlin, Bote et Bock, 2te verm. Aufl., 1894.

Lozzi (Carlo) et Berenzi (Angelo). Fonti bibliografiche sui nostri liutai. (Il Bibliofilo, XI, 1890, pp. 97-99).

Ludwig (Fr.). Repertorium organorum recentioris et motetorum

vetustissimi stili. Hrsg. mit Unterstützung der wissenschaftlicher Gesellschaft und der Cunitz-Stiftung in Strasbourg. Ier Band : Catalogue raisonné der Quellen. Ier Abteilung, Handschriften in Quadrat-Notation. Halle, Niemeyer, 1910, in-4, vi-344 p.

Maddalena (E.). Libretti del Goldoni e d'altri, a proposito di una recente pubblicazione di C. Musatti (Rivista musicale italiana, VII, 1900, pp. 739-745).

Magen (A.). Les livres liturgiques de l'église d'Agen. (Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts, d'Agen, 2e série, I, 1861, pp. 215-301).

Maier (J.-J.). Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des XVI. Jahrhunderts (Monatshefte für Musikgeschichte, XII, 1880, no 1).

Mainguet. Rapports du jury international de l'Exposition universelle de 1900, à Paris. Classe 13, Librairie, éditions musicales. Paris, Imprimerie nationale, 1901, in-8, 63 p.

Malherbe (Ch.). Observations relatives à l'établissement d'un catalogue des autographes musicaux dans les principales bibliothèques de l'Europe (III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 1909, pp. 433-434).

Mantuani (Josef). Uber die Katalogisierung des deutschen Liedes ; Uber die Katalogisierung der Katholischen liturgischen Texte. (III. Kongress, etc. Wien, 1909, pp. 434-439).

— Uber den Beginn des Notendrucks. Wien, Mayer, 1901, in-8, 29 p. (Vorträge und Abhandlungen, hrsg. von der Leo-Gesellschaft, Heft 10).

Marbot (E.). Notre liturgie aixoise. Étude bibliographique et historique. Aix, Macaire, 1899, in-16, viii-430 p.

Marcel (L.). Les livres liturgiques imprimés de l'église de Langres. Paris, Picard, 1890, in-8, viii-88 p.

— Les livres liturgiques du diocèse de Langres, étude bibliographique, suivie d'un appendice sur les livres liturgiques du diocèse de Dijon et d'une note sur les travaux d'histoire liturgique en France au xixe siècle. Paris, Picard, 1892, in-8, xx-358 p. tiré à 275 ex. Supplément, Langres, impr. Rallet-Bideaud, 1899, in-8, xii-100 p. 2e supplément, Paris, Picard, 1912, in-8, xi-107 p.

Marmontel (A.). Vade-mecum du professeur de piano, catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains. Paris, Heugel, s. d.

in-12. 3e édit., remaniée et considérablement augmentée, *idem*, 1907, in-12, VIII-200 p.

Marsop (Paul). Musikalische Volksbibliotheken. (Der Saemann, Hamburg, III, 1907, n° 4). — Même titre. (Musikhandel und Musikpflege, Mitteilungen des Vereins der deutschen Musikalienhändler, XII, 1911, nos 49-50).

Maskell (W.). A Catalogue of books used in or relating to the public services of the Church of England during the XVIth and XVIIth centuries. Chiswick, 1845, in-16 ; 2e édit., Oxford, 1882.

Mathias (F.-X.). Der Strassburger Chronist Königshofen als Choralist, sein Tonarius, wiedergefunden von Martin Vogeleis, hrsg. von... Graz, « Styria », 1903, in-8, XII-191 p. (aux pp. 76-88, liste de Tonaires mss et imprimés).

Matthew (James E.). The Litterature of music. London, Stock, 1896, in-12, x-281 p.

— A Handbook of musical history and bibliography, from St. Gregory to the present time. London, Grevel, et New-York, Putnam, 1898, in-8, XII-486 p.

— Some notes ou musical Libraries, and on that of the writer in particular. (Proceedings of the musical Association, 21 avril 1903).

— Handbook of the Organ, with a Guide through Organ Litteratur. London, Augener, 1897, in-12, 208 p.

Maurel (M.-J.). Le Noël. Aperçu historique, bibliographique et musical sur les chants de la Noël. Digne, impr. Chaspoul, 1891, in-8, 15 p.

Meguin (A.-B.). L'art de la réglure des registres et des papiers de musique ; méthode simple et facile pour apprendre à régler, contenant la fabrication et le montage des outils fixes et mobiles, la préparation des encres, et différents modèles de réglure. Paris, 1828, in-18.

Mettenleiter (D.). Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg, aus Archivalien und sonstigen Quellen bearbeitet. Regensburg, Bössenecker, 1866, in-8, VIII-288 p. (avec listes d'ouvrages de musique existant ou ayant existé à Ratisbonne).

— Musikgeschichte der Oberpfalz. Aus Archivalien und anderen Quellen zusammengestellt. IIer Band der Musikgeschichte Bayerns.

Amberg, Pohl, 1867, 8° XII-268 p. (avec listes semblables pour les villes du Haut-Palatinat).

MICHAELIS (A.). Allgemeiner Führer durch die Musik-Literatur. Halle, Michaëlis, 1887, in-8, VII-64 p.

Miscellanea musicæ bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon in Verbindung mit der bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft hrsg. von Hermann Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Jahrg. I, 1912. Bd I, in-8, V-111 p. Jahrg. II, Heft I, 24 p.

MÖHLER (A). Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, Göschen, 1905, 2 vol. in-8 ; 2te, vielfach verbesserte und vermehrte Auflage, 1907, 2 vol. in-8 (Sammlung Göschen, nos 121 et 122) (avec bibliographie).

— Die griechische, griechisch-römisch, und altchristlichlateinische Musik. Ein Beitrag zur Geschichte des gregorianischen Chorals. Roma, Spitthöver, 1898, in-8 XXIII-88 p. (9tes Supplement der Römischen Quartalschrift für christliche Altertumskunde) (avec bibliographie).

MOLITOR (Dom Raphaël). Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Leipzig, Leuckart, 1901, 2 vol. in-8, XVI-306 et VIII-283 p. (Avec listes et descriptions d'anciennes éditions de chant liturgique).

— Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckens in Deutschland. Regensburg, Pustet, 1904, in-4, 76 p. 20 pl.

Monats-Anzeiger aller Musikalien, sowie Schriften über Musik, Portraits von Componisten u. s. w., welche im Jahre 1844 erschienen sind, alphabetisch geordnet. Leipzig, Whistling, 1844, in-8.

Monatshefte für Musikgeschichte, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung I-XXXVII Jahrg., 1869-1905. Berlin, Trautwein, puis Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8 [les articles principaux et les Beilage sont catalogués ici séparément]. Register zum Jahrgang I-X, Jahrg. XI-XX. Jahrg. XXI bis XXX, Jahrg. XXXI bis XXXVIII, Schlussband. *Idem*, 4 fascic. in-8.

Monthly list of new music. New-York, Volkmann, 1re année, n° 1, octobre 1896.

Moore (J.-W.). Dictionary of musical information, New-York, 1876 (pp. 187-211, musical words published in U. S., 1640-1875).

Morel (E.). Les livres liturgiques imprimés avant le xviie siècle, à l'usage des diocèses de Beauvais, Noyon et Senlis. Paris, Imprimerie nationale, 1902, in-8, 16 p. (Tirage à part du Bulletin historique et philologique).

Morin (Louis). Les livres liturgiques et les livres d'église imprimés à Troyes pour d'autres diocèses. Paris, Imprimerie nationale, 1911, in-8, 23 p.

Morse (Frank E.). A graded list of studies and song for singing teachers and singers. Classified studies and songs by classical and modern composers. Boston, Homeyer, 1904, in-16, 132 p.

Müller (Eug.). L'Antiphonaire du Mont-Renaud (ixe siècle). Noyon, 1875, in-8, 61 p. 2 pl. (Tirage à part des comptes-rendus du Comité archéologique de Noyon, V, 1874).

Müller (Hermann). Aus Schlesischen Visitationsberichten. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 225-229). (Inventaires de musique et d'instruments du diocèse de Breslau en 1666).

Muller (Johann). Das Strassburger Diöcesan-Gesangbuch. Colmar, Eglinsdörfer, 1891, in-8, 32 p.

Murr (Chr. Th. von). Notitia duorum codicum musicorum Guidonis Aretini saec. XI. et S. Wilhelmi Hirsaugiensis saec. XII. in membranis exaratum. Norimbergæ, ap. Monath et Kussler, 1801, in-4.

Musatti (Cesare). I drammi musicali di Carlo Goldoni. Appunti bibliografici-cronologici. Venezia, Visentini, 1902, in-8.

Musica. Beschreibung eines neuentdeckten Lautenbuches von Hans Gerle sowie vier anderer musikalischer Seltenheiten. Als Beitrag zur Musik-Bibliographie und Musik-Geschichte. Wien, Gilhofer, 1886, in-4, 3 p.

Musica Sacra. Vollständiges Verzeichniss aller seit dem Jahre 1750 bis 1867 gedruckt erschienenen Compositionen für die Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über Orgelbaukunst. Nebst Angabe der Verleger und Preise. Erfurt, Körner, 1867, in-8.

Musica theatralis, das ist vollständiges Verzeichniss sämmtliché seit dem Jahre 1750 bis zu Ende des Jahres 1863 im deutschen und auswartigen Handel gedruckt erschienenen Opern-Clavier-Auszüge mit Text, und sonstige für die Bühne bestimmter Musik-

werke. Nebst Angabe der Verleger. Ein Beitrag zur musikalische und dramatische Litteratur. Erfurt, Körner, 1864, in-8, 52 p.

Music-book printing. With historical notes on Music-book printing in America. Boston, Gilson, 1897, in-4. 32 p.

Musikalisch-Kritisch Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiet der Tonkunst, hrsg. von F.-H. Hirschbach. Leipzig, Whistling, I[er] Jahrg., 1844 ; Leipzig, Brauns, II[er] Jahrg., 1845.

Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, angefertigt von Adolph Hofmeister. I[er] Jahrg. Leipzig, Hofmeister, 1829, in-8. Continué par Friedrich Hofmeister ; 80[er] Jahrg., 1908, in-8.

Musikbuch aus Œsterreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Œsterreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Redigiert von R. Heuberger und H. Botstiber. Jahrg. I, Wien und Leipzig, Fromme, 1904, in-8, xvi-312 p. — Jahrg. IX, 1912, in-8, 491 p. (avec bibliographie annuelle).

Musik-Fachausstellung vom 3-15 Juni 1909 in Leipzig. Veranstaltet vom Central-Verband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine. Leipzig, Druck von Fischer und Kursten, 1909, in-8, 64 + 30 p. — Musik-Katalog der Sonderausstellung aus der Musik-Bibliothek Paul Hirsch. Frankfurt am Main, Druck von Englert und Schlosser, 1909, in-8, 32 p. (non mis dans le commerce).

Musik-Herold. Special-Anzeiger für Musikalien. Hrsg. von H. Wilhelm. Bremen, Präger, Jahrg. I, 1899, in-fol. (mensuel).

Musik-Katalog. Gesammelte Verlagskataloge des deutschen Musikalienhandels zusammengestellt vom Verein des deutschen Musikalienhändler. Leipzig, Verein, etc. 1895-1897, 6 vol. in-8. I[er] und II[er] Ergänzungsband, *idem*, 1897, in-8.

Musique et instruments, journal général de l'édition musicale, de la facture instrumentale et des industries qui s'y rattachent, 1[re] année, 1910, Paris, 61, rue du Rocher, in-4 (paraissant deux fois par mois).

Nagel (Willibald). Die Kantoreigesellschaft zu Pirna (Monatshefte für Musikgeschichte, XXVIII, 1896, n[os] 11 et 12). (Inventaire musical de 1654).

Nazari (Ida). Bibliografia musicale italiana, Roma. Amministrazione del insegnamente di musica, I, 1897.

Nef (Albert). Das Lied in der deutschen Schweiz, Ende des 18. und

Anfang des 19. Jahrhunderts. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zurich, Hug, 1909, in-8, VII-167 p. (Bibliographie, pp. 104-115).

NEF (Karl). Schriften über Musik und Volksgesang. Bern, Wyss, 1908, in-8, XII-151 p. (Bibliographie der Schweizerische Landeskunde, Fasc. V, 6 d.).

Neue Blätter für Literatur, Musik and Kunst. Eine bibliographisch-kritische Monatschrift, Organ für Bibliothek-Vorstände, Lehrer und Literaturfreunde. Hrsg. und red. von R. Königsberger. Wien, Gräser, 1878, in-8 (mensuel).

NIEPRASCH (C.-F.). Wegführer in sammtliche Gesangbücher der deutschen evangelischen Kirche, um die für jede Art christlicher Betrachtung passenden Lieder zu finden. Treptow, s. d. (1846).

NISARD (Th.). Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle. Rennes, impr. Vatar, 1856, in-8, XII-544 p. (Bibliographie, pp. 305-366).

NORLIND (Tobias). Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 552-607, avec bibliographie).

— Vor 1700 gedruckte Musikalien in den Schwedischen Bibliotheken (*idem*, IX, 1907-1908, pp. 196-231 et 448).

Notes bibliographiques [listes de Dictionnaires et Histoires de la musique] (Revue musicale, IX, 1909, nos 8 à 13).

Nouvelle manière d'imprimer la musique (Mémoires de la Société des Sciences de Strasbourg, I, 1811, p. 1 et suiv.).

Novitäten-Anzeiger für den gesammten Musikalienhandel. Leipzig, Heinze, Ier Jahrg. 1851, in-8.

Novitäten-Anzeiger für die musikalische Welt. Erding (Bayern), J. Hauser, Ier Jahrg.. 1885 ; XIer Jahrg., 1895.

Novitäten-Anzeiger für Klavier und Zithermusik. Dresden, Liebert, 1895.

Novitäten-Anzeiger für neu erschienene Werke aus dem Gebiete der Zither, Guitarren, Mandolinen und Xylophon-Literatur. Leipzig, Grude, 1895.

NÜRNBERG (Hermann). Progressiv und Systematisch geordnetes Verzeichniss der hervorragendsten Erscheinungen der Klavierliteratur für das Studium und der Vortrag im Klavierspiel. Zurich, Gassmann, 1901, in-4, 4 p.

O'Donoghue (D.-J.). Catalogue of the musical Loan Exhibition held in the National library [Dublin], during the week May 15th-20th, 1899. Dublin, Office of the Feis Ceoil, 1899, in-8, 32 p.

Olschki (Leo S.). Contribution à la bibliographie de la musique vocale italiennne du genre profane des xvie et xviie siècles (la Bibliofilia, VIII, 1906-1907, nos 7-8, et IX, 1907-1908, no 4-5).

Ordenstein (Heinrich). Führer durch die Klavierliteratur. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, in-8.

Otano (N). Movimento bibliografico poetico de la musica religiosa en 1907 (Razon y Fe, juillet 1908).

Paléographie musicale, fac similés phototypiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés par les Bénédictins de l'abbaye de Solesmes. Tome I, 1ère année, 1889; tome IX, 21e année, 1909, in-4 (les reproductions sont précédées de listes et descriptions de mss).

Parent (Hortense). Répertoire encyclopédique du pianiste. Analyse raisonnée d'œuvres choisies pour le piano, du xvie siècle au xxe siècle, avec renseignements pratiques : degré de difficulté, nombre de pages, éditeur et prix. Paris, Hachette, s. d. in-8; 1er vol., Auteurs classiques, xvi-319 p. ; 2e vol., Auteurs modernes, xxxii-351 p.

Parlow (E.). Führer durch die Gesang-Literatur. Für Lehrende und Lernende. Berlin, Simrock, 1897, in-8, 47 p.

Pazdirek (Franz). Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet und hrsg. von... I. Teil. Inhalt : Die gesamte, durch Musikalienhandlungen noch beziehbare Musikliteratur aller Völker. Wien, Verlag der Universal-Handbuch, etc., 1904-1910, en 34 vol. in-8, dont la pagination se divise alphabétiquement : A, xxiv-420 p. ; B, xvi-1299 p. ; C, xvi-696 p. ; D, xvi-531 p. ; E-F, xvii-616 p. ; G, xvii-700 p. ; H, xviii-779 p. ; I-J, xvi-208 p. ; K, 532 p. ; L, xvi-728 p. ; M, xvi-1012 p. ; N, xv-256 p. ; O, 137 p. ; P, 588 p. ; Q, 18 p. ; R, xv-714 p. ; S, xv-256 p. ; T, xvi-388 p. ; U-V, xvi-356 p. ; W-X-Y, xvii-603 p. ; Z, xvi-142 p.

Pazdirek. Tonkünstler und Verleger-Almanach der Musikliterarischer Blätter 1905. Abbildungen, Biographien und Kompositionsverzeichnisse von Tonsetzern, Monographien von Musik-Verlagshäusern. Wien, Pazdirek, 1905, in-8, iv-311 p.

Pedrell (F.). Diccionario bio-bibliografico de los musicos espanoles. Barcelona, 1894-1897, in-4, tome I, A-C.

Pellechet (M.). Notes sur les livres liturgiques des diocèses d'Autun, Châlon et Mâcon. Paris, Champion, 1883, in-8, xii-540 p.

Perles (Moritz). Adressbuch für den Buchkunst, Musikalienhandel und verwandte Geschäftszweige der österreichische-ungarische Monarchie, mit einer Anhang : Œsterreichische-Ungarische Zeitungs-Adressbuch. Wien, Perles, Ier Jahrg. 1855-1856, in-8 (Continue de paraître).

Perne. Notice sur les manuscrits relatifs à la musique, qui existent dans les principales bibliothèques de l'Europe (Revue musicale, I, 1827, pp. 231-237).

Petit de Julleville. Histoire de la langue et de la littérature française. I. Moyen âge. Paris, A. Colin, 1896, in-8, 408 p. (bibliographie de la chanson, p. 403-406).

Picot (Émile). Chants historiques français du xvie siècle. Règnes de Louis XII et de François Ier (avec bibliographie). Paris, A. Colin, 1903, in-8 (Tirage à part de la Revue d'Histoire littéraire de la France, t. I-III, VI et VII).

Pierre (Constant). Le magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire, suivi de l'historique du magasin de Cherubini, Méhul et Cie, et du catalogue méthodique des publications pour les fêtes nationales et le Conservatoire. Paris, Fischbacher, 1895, in-8, ix-168 p.

— Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs. Paris, Imprimerie Nationale, 1900, in-4, xxviii-1031 p. (Index bibliographique, pp. 1011-1012).

— Les hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques. Paris, 1904, in-4, xiv-1040 p.

Pigeon. Les anciens livres liturgiques dans le diocèse de Coutances et d'Avranches (Mémoires de la Société académique du Cotentin, IV, pp. 216 et suiv.).

Pisani (A.). Manuale teorico-pratico per lo studio della Chitarra. Milano, Hœpli, 1900, in-8, xiv-116 p. (avec bibliographie des méthodes de guitare).

Pitrè (G.). Bibliografia delle tradizioni popolari in Italia. Torino, 1894, in-8 (chap. 2, bibliographie du chant populaire).

Porée (le chanoine). Les anciens livres liturgiques du diocèse d'Évreux, essai bibliographique. Évreux, impr. de l'Eure, 1905, in-8, 55 p.

Pommer (E.). Verzeichnis der Vertonungen Uhlandscher Dichtungen (Das deutsche Volkslied, 1905, n° 1).

Pommer (Jos.). Wegweiser durch die Literatur des deutschen Volksliedes (5. Flugschrift des deutschen Volksgesang-Vereins in Wien), Wien, 1899, in-8. 2te Aufl. Wien, Robitschek, 1906, in-8.

Posen (L.). Der gewandte Führer durch die Musikliteratur, mit besonderer Berücksichtigung der Klaviermusik. Offenbach am Main, André, s. d.

Potter (F. de). Vlaamsche Bibliographie. Lijst der Bocken, Vlug en Tijdschriften, Muziekwerken. Kaarten, Platen en Tabellen, in Belgie van 1830 tot 1890 verschenen. Gand, Siffer, 1893-1902, 4 vol. in-8.

Power (J.). A Catalogue of vocal and instrumental music. London, s. d. in-fol., 6 p.

Preobrajensky (A.). Catalogue de livres, brochures et articles de journaux concernant le chant religieux. Moscou, l'auteur, 1897, in-16, 26 p. ; 2e édit., *idem*, 1900, in-16, 64 p. (en langue russe).

Prill (Emil). Führer durch die Flöten-Literatur. Grosser Katalog, enthaltend über 7500 Nummern. Leipzig, Zimmermann, 1899, in-8, 265 p.

Prosniz (Adolf). Handbuch der Klavier-Literatur von 1450 bis 1830. Historisch-Kritisch Ubersicht. Wien, Gerold, 1887, in-8, xxvi-158 p. 2te Aufl. Wien, Doblinger, 1908, in-8, xxii-167 p. Zweiter Band, 1830-1904, *idem*, 1907, in-8, xliv-179 p.

Prunières (Henry). L'Opéra italien en France avant Lulli. Paris, Champion, 1913, gr. in-8, xlvii-432 + 32 p. (Bibliographie, pp. 403-413).

Quantz (Albert). Ein Verzeichnis von Abhandlungen über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historische Zeitschriften (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, 1888, nos 1, 3, 4 et 6).

Radecke (Ernst). Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des XVI. Jahrhunderts (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VII, 1892. Bibliographie, pp. 288-292).

Rausch (August). Kurzes Verzeichniss sämmtlicher vom Anfange des Jahres 1844 bis Ende 1847 in Deutschland und den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalische Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung. Zugleich als Vorläufer des ersten Ergänzungsbandes zur dritten Auflage des Handbuch der musikalischen Litteratur angefertigt. Leipzig, Hofmeister, s. d. (1848), in-8, 334 p.

Raynaud (Gaston). Bibliographie des chansonniers français des xiiie et xive siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères. Paris, Vieweg, 1884, 2 vol. in-8, xiii-252 et xviii-249 p.

— Recueil de motets français des xiie et xiiie siècles, publiés d'après les manuscrits, avec introduction, notes, variantes et glossaires, suivis d'une étude sur la musique au siècle de saint Louis, par Henry Lavoix fils. Paris, Vieweg, 1883, 2 vol. in-8 (au tome II, pp. viii-xiii, liste de mss ; pp. 467-479, bibliographie musicale du xiiie siècle).

Rebours. Quelques manuscrits de musique byzantine (Revue de l'Orient chrétien, 1904, pp. 299-309).

Reichsmusikbibliothek und Volksmusikbibliotheken (Der Türmer, VII, 1904-1905, n° 6).

Reinecke (Maria). Pädagogischer Wegweiser durch den Unterricht im Klavierspiel mit Angabe der zum Gebrauch geeigneten Werke. Hannover und Leipzig, Reinecke, 1906, in-8, 32 p.

Reinhard (B.-Fr.). Extrait d'un Mémoire sur le stéréotypage de la musique (Mémoires de la Société des Sciences de Strasbourg, t. II, pp. 28-97).

Reiss (Georg). Det Norske rigsarkivs middelalderlige musik-haandskrifter. Kristiania, Dybward, 1908, in-4, 26 p.

Riano (Juan F.). Critical and bibliographical Notes on early spanish music. London, Quaritch, 1887, in-8, viii-154 p. 16 pl.

Richert. Guide méthodique du professeur de piano, contenant un indicateur gradué dans le domaine de la littérature musicale. Paris, librairie internationale, 1866, in-12.

Riemann (Hugo). Notenschrift und Notendruck, voy. ci-dessus : Festschrift zur... Jubelfeier, etc.

— Catalogue des symphonies de l'école palatine bavaroise, dans : Denkmäler deutscher Tonkunst, 2[te] Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 3[er] Jahrgang. Band I, Sinfonien der pfalzbayerischen Schule ; Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902, in-fol., pp. xxxiii et suiv.

— Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904-1912, I[er] Bd, I. und II. Teil, in-8, xvi-258 et iv-374 p. II[er] Bd, I. Teil, vi-510 (Index bibliographique à chaque volume).

Riemsdyk (J.-C.-M. van). De twee eerste Musyckboekskens van Tielman Susato (1551). Amsterdam, Müller, 1888, in-8.

Rimbault (Edw.-F.). Bibliotheca madrigaliana. A bibliographical account of the musical and poetical Works published in England during the XVI and XVII. Centuries, under the titles of madrigals, ballets, ayres, canzonets, etc. London, Russell Smith, 1847, in-8, xvi-88 p.

Ritter (F.-L.) The history of music, from the christian Era to the present time. London, Reeves, 1876, in-8 (pp. 443-470, bibliographie, qui n'est pas reproduite dans les éditions suivantes).

Ritter (Hermann). Repetitorium der Musikgeschichte, nach Epochen dargestellt. Wurzbourg, 1881, in-8 (pp. 233-278, bibliographie).

Robert (H.). Traité de gravure de musique sur planches d'étain, et d'autographie ou similigravure, précédé de l'historique abrégé de l'impression et de la gravure de musique. Paris, l'auteur, 1902, in-8, 82 p.

Robertson (F.-E). Practical treatise on organ building. London, Sampson Low, 1897, in-8 (pp. 324-336, bibliographie).

Rockstro (R.-S.). A treatise on the construction, the history and the pratice of the flute. London, 1890, in-8 (pp. xix-xxxviii, bibliographie).

Roediger (Fr.). Appunti di bibliografia musicale (Il Bibliofilo, Firenze, II, 1881, pp. 37 et 89).

Rolland (Romain). Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris, Thorin, 1895, gr. in-8 316 + 15 p. (Bibliographie, pp. 305-310).

Rosenkranz (A.). Manual of the orchestral litterature of all countries. London, Novello, 1902, in-8, 203 p. Orchestermusik. Ein Verzeichniss der Orchester-Literatur aller Länder. Neue durchgesehene Auflage, *idem*, 1904, in-8.

Rossberg (Gustav). Verzeichniss sämmtlicher Kgl. preussische Armeemärsche und der von S. M. der Kaiser Wilhelm II besonders

verliehenen Märsche. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1898, in-8, 31 p. Neue vervollständigte Ausgabe, 1902.

ROTH (F.-W.-E.). Zur Bibliographie seltener Musikwerke (Monatshefte für Musikgeschichte, XXIV, 1892, nos 9, 10).

— Aus älteren Musikdrucken (*idem*, XXV, 1893, n° 3).

ROTH (Philipp). Op. 14. Violoncell-Schule. Mit einem Anhang : Führer durch die Violoncell-Literatur. Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d. (1888) in-fol. Führer durch die Violoncell-Literatur, 2te verm. Auflage von Carl Hullweck, *idem*, 1899, in-8, 103 p.

ROUCHON (Ulysse). La musique et la librairie au Puy à la fin du XVIe siècle. Paris, Champion, 1909, in-8, 12 p. (Tirage à part du Bulletin historique et philologique).

RUELLE (Ch. Em.). Rapport sur une mission littéraire et philologique en Espagne [mss grecs relatifs à la musique] (Archives des missions scientifiques et littéraires, XVII, 1875, pp. 497-626).

RUHLE et HUNGER. Führer durch die Harmonium-Literatur. Berlin, 1889.

RUNGE (Paul). Die Lieder und Melodieen der Geissler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen. Nebst einer Abhandlung über die italienischen Geisslerlieder von Heinrich Schneegans... Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1900, VIII-222 p. (bibliographie des *laudi*, dans l'étude de Schneegans).

RUTHARDT (Adolf). Wegweiser durch die Literatur des Männergesanges. Leipzig, Hug, 1892, in-8, XV-95 p.

SABLAYROLLES (Dom Maur). A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols. Iter Hispanicum (en langue catalane, dans la Revista musical Catalaña de Barcelone, puis en français, dans les Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, pp. 205-247, et 401-432).

SACHS (Curt). Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof. Berlin, 1910, in-8, 290 p. (avec bibliographie).

SALDONI (Baldassare). Diccionario biografico-bibliografico de efemerides de musicos Espanoles. Obra dividida en tres secciones. Primera : Efemeredes ; Segunda : Catalogo ; Tercera : Variedades. Madrid, 1868-1881, 4 vol. in-8.

SALVIOLI (Giovanni et Carlo). Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo alla storia della musica italiana. Venise, Ferrari, t. I, 1903, in-8, VII-932 + 56 col.

SANDBACH (F.-E.). Nibelungenlied and Gudrun in England and America. London, Nutt, 1904 in-8, 200 p. (Bibliographie de la légende, des poèmes et des traductions).

SAUERWALD (A.). Verzeichnis der bisher für Blinde in Braille'scher Notenschrift erschienenen Musikalien und musiktheoretischen Werke. Köln, 1904, in-8, 46 p.

SCHAAB (F.-L.). Wegweiser in der Gesang-Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauch für Directoren der Männergesangvereine, Leipzig, Forberg, 1863, in-8, 40 p. 3[te] verm. Auflage, *idem*, 1873. in-8, IV-78 p.

SCHAEFER (A.). Historisches und systematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke zu den Dramen Schiller's, Gœthe's, Shakespeare's, Kleist's und Körner's. Nebst einleitendem Text und Erläuterungen. Leipzig, Merseburger, 1887, in-8, VIII-192 p.

SCHEURLEER (D.-F.). De Souterliedekens. Bijdrage tot de geschiedenis der oudste nederlandsche psalmberijming. Leiden, Brill, 1898, in-8, 80 p. 24 fac-similés (avec bibliographie).

— Bijdragen tot een repertorium der Nederlandsche Muziek-literatur (Tijdschrift der Vereeniging voor Nord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis, VII, n° 2-4).

— Het muziekleven van Amsterdam.'S Gravenhage, Nijhoff, 1912, in-fol. 126 p. 114 pl. (avec bibliographie).

— Nederlandsche Liedboeken, lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken, samengesteld onder leiding van... 'S Gravenhage, Nijhoff, 1912, in-4, XI-321 p.

SCHMID (Anton). Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im XVI. Jahrhundert. Wien, Rohrmann, 1845, in-8, x-342 p. 8 pl.

SCHMID (Wilhelm). Claviermusikkatalog. Eine systematische geordnete Auswahl aus der in den letzten 15 Jahren erschienenen Klavierliteratur. Nurnberg, 1879, in-8, 388 p.

SCHMIDT (F.). Praktischer Führer durch die Klavier-Literatur. Mit Anmerkungen und Preisangaben. Bergedorf, Köster, 1912, in-8, VII-54 p.

SCHMIDT (Heinrich). Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. Ein Hand-und Lehrbuch der Orgelbaukunde. Mit 3 Tafel, 90 Text-illustrationen, dem einschlägigen akutischen Teil in Wort und Bild

und einem Verzeichniss klassischer und moderner Kompositionen für Orgel. München, Oldenburg, 1904, in-8, VIII-139 p.

SCHMIDTKUNZ (Hans). Eine deutsche Reichsmusikbibliothek (Neue musikalische Presse, XIV, 1905, pp. 18-22 et 49-51).

— Musikbibliotheken (Neue musikalische Zeitschrift, XXVII, 1906, n° 23).

SCHMITZ (Eugen). Abteilung : Musik, Bücherverzeichnis (Literarischer Ratgeber für die Katholisken Deutschlands, VII, 1908).

SCHNEIDER (S.). Die internationale Ausstellung für Musik-und Theaterwesen, Wien 1892. Wien, 1894, in-fol., 82 pl. phot.

SCHNERICH (Alfr.). Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einer thematischer Verzeichniss. Wien, Stern, 1909, in-8 VIII-178 p.

SCHRÖDER (Carl). Führer durch den Violoncell-Unterricht. Leipzig, Schuberth, s. d. (1880) ; 2[te] verm. Aufl., *id.*, s. d. in-8, 48 p.

SCHRÖDER (Carl). Guide through Violin and Viola Litterature. London, Augener, 1897, in-8.

— Führer durch die neue humoristische Gesangs-Literatur für den Solo und Chorgesang. Leipzig, 1861.

SCHUBERT (F.-L.). Wegweiser in der Gesang-Litteratur für den Solo- und Chorgesang. Nach praktische Erfahrungen zusammengestellt. Leipzig, Wengler, 1861, in-8, 94 p.

SCHWABE. Konzert-und Kammermusikalien des 18. Jahrhunderts in Schweizerischen Bibliotheken (Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin, XXXVIII, 1911, n[os] 21-22).

SCHWAN (Eduard). Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine literarhistorische Untersuchung. Berlin, Weidmann, 1886, in-8, 275 p.

SEIFFERT (Max). Die Chorbibliotek der Sanct-Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IX, 1907-1909, pp. 593-621).

SERÉ (Octave). Musiciens français d'aujourd'hui, notices biographiques suivies d'un essai de bibliographie et accompagnées d'un autographe musical. Paris, Mercure de France, 1911, in-12, 416 p.

SERVIÈRES (Georges). La musique française moderne. César Franck. Édouard Lalo. Jules Massenet. Ernest Reyer. Camille Saint-Saëns. Édition ornée de 5 portraits et suivie du catalogue des œuvres. Paris, Havard, 2[e] édit., 1896, in-16, 405 p., 5 portr.

SIEBER (Ferd.) Handbuch des deutschen Liederschatzes. Berlin, 1875.

SIMON (Carl). Harmonium-Musik-Katalog. Ein systematisch geordnete literarische Ubersicht der vom Beginn des Harmoniumspiels bis zum Jahre 1877 im Druck erschienenen Musikalien, nebst ein Verzeichniss von Werken über Bau und Behandlung des Harmoniums unter Berücksichtigung der Werke über Orgelbau. Berlin, Simon, 1878, in-8, 64 p.

— Verzeichniss von Harfen-Harmonium Ensemblemusik, Melodramen und Weihnachtsmusik mit Harmonium. Berlin, Simon, 1894. in-8.

SMOLENSKY (Stanislas). Les manuscrits de chant religieux russe conservés à l'école synodale de Moscou. Saint-Pétersbourg, Findeisen, 1899, in-8, 77 p. (en langue russe),

— Étude historique et paléographique sur les anciens manuscrits de chant russes. *Idem*, 1901, in-8, 120 p. (*idem*).

SNOER (Joh.) Die Harfe als Orchesterinstrument, Winke und Ratschläge für Komponisten, nebst einen Anhang, Harfen Literatur. Leipzig, Merseburger. 1898, in-8, 84 p.

SOCARD (Alexis). Livres populaires, Noëls et cantiques imprimés à Troyes depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, avec des notes bibliographiques et biographiques sur les imprimeurs troyens. Ouvrage orné de 20 gravures originales, avec la musique de plusieurs airs. Paris, Aubry, 1865, in-8 142 p. (tiré à 200 ex.)

SOCARD et ASSIER. Livres liturgiques du diocèse de Troyes imprimés aux XVe et XVIe siècles. Ouvrage orné de 86 gravures originales. Paris, Aubry, 1863, in-8, 88 p.

Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Répertoire musical. Paris, impr. Dondey-Dupré, 1853, n° 1, mai 1853, in-12, 34 p.

— Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Ce catalogue contient les ouvrages représentés jusqu'au 31 décembre 1859. Paris, impr. Morris, 1863, in-8, 376 p.

— Catalogue récapitulatif, contenant tous les ouvrages représentés du 1er janvier 1889 au 31 décembre 1898. XIIe période décennale de la Société. Paris, impr. Morris, 1900, in-8, 175 p. *Idem*, catalogue récapitulatif... du 1er janvier 1899 au 28 février 1909. IIIe période

décennale de la nouvelle Société. Paris, Société des auteurs et compositeurs, 1910, in-8, 223 p.

Solerti (Angelo). Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei. Torino, Bocca, 1902, petit in-8, VII-262 p. (en appendice : Bibliografia delle prime favole per musica, dal 1600 al 1640 ; Bibliografia di scritti sull'origine del melodramma).

— Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640, con appendice di testi inediti e rari. Firenze, Bemporad, 1904, gr. in-8, XVI-595 p. (Bibliographie, pp. 1-22).

Sonneck (O.-G.) Die musikalische Zeitschrift-Literatur. Ein bibliographisches Problem. (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, I, 1899-1900, pp. 388-390).

— Nordamerikanische Musikbibliotheken. Einige Winke für Studienreise (Sammelbände, *idem*, V, 1903-1904, pp. 329-335).

— Classification of music. Literature of music and musical. Instruction. Washington, Mac Queen, 1904, in-8.

— Bibliography of early secular American music. *Idem*. 1905, in-8, x-194 p. (tiré à 200 ex.)

Spécimen des caractères de plain-chant de la fonderie de Gando frères. Paris, 1837, in-8, 8 ff.

Spoelberch de Lovenjoul. Bibliographie et littérature. Trouvailles d'un bibliophile. Paris, Daragon, 1903, in-18, 126 p. (Contient un catalogue de poésies de Théophile Gautier mises en musique.)

Springer (Hermann.) Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit (Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, 1903, pp. 173-180).

— Zur Frage der musikalischen Bibliographie (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII, 1905-1906, pp. 503-504.)

— Uber den Stand der musikalische Bibliographie (Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel, 1906, pp. 1-6.)

— Die musikalische Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts (*idem*, pp. 37-46).

— Die internazionale Verzeichnung der älteren Musikliteratur. Die bibliographische Kommission der Internationalen Musikgesellschaft (III. Kongress der Intern. Musikgesellschaft, Wien, 1909, pp. 428-429).

Squire (W. Barclay). Petrucci's Motetti de Passione (Monatshefte für Musikgeschickte, XXVII, 1895, n° 5.)

— Notes on early music printing (Bibliographica, Vol. III, part. IX, 1896, pp. 99-122.)

Stark (L.) Neuer compendiöser Literaturführer durch die meistgepflegten Musik-Gattungen. Stuttgart, 1875.

Steele (Robert). The earliest english music printing. A description and bibliography of English printed music to the close of the XVIth century. London, Chiswick Press, printed for the bibliographical Society, 1903, in-4, xi-108 p.

Steffen (Richard). Enstrofig Nordisk Folklyrik. Akademisk Avhandling. Stokholm, Norstedt, 1898, in-8, 236 p. (Bidrag till Kännedom om de Svenska Landsmalen ock Svenskt Folkliv, XVI, n° 1) (bibliographie, pp. 224-236).

Stein (Henri) Manuel de bibliographie générale (Bibliotheca Bibliographica nova). Paris, Picard, 1898, in-8, xx-595 p. (Musique, pp. 489-495).

Stewart (C. J.) Catalogue of Liturgies, liturgical and sacramental works, classified, with alphabetical index of authors and subjects London, 1876, in-8, iv-316 p.

Stimming (Albert). Altfranzösische Motette in Handschriften deutscher Bibliotheken (Romanische Forschungen, XXIII, 1907, pp. 89-103).

Stockhausen (Joh.-Chr.) Kritischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhabern der Philosophie und Schönen Wissenschaften. 4te verm. Aufl. Berlin, 1771, in-8 (musique, pp. 255-271.)

Straeten (Edm. van der). La musique aux Pays-Bas avant le xixe siècle, documents inédits et annotés. Bruxelles, Muquardt, puis Van Trigt, puis Schott, 1867-1888, 8 vol. in-8. (Dans chaque vol., inventaires et catalogues d'anciennes bibliothèques).

— Nos périodiques musicaux. Gand, Vuylsteke, 1893, in-8, 84 p. (tiré à 100 ex.)

Svensk bok-Katalog jemte musik förteckning. Stockholm, 1876-1885, 1886-1895, 1896-1900, 3 vol.

Talbot (H.-S.) Guide to music publishing. Private edition. Chicago, Talbot, 1907, in-8, 30 p.

Tappert (W.) Erlkönig-Kompositionen. Berlin, 1878, in-8. Nachträge, Berlin, Liepmannssohn, 1899, in-8, 12 p. — 70 Erlkönig-Kompositionen. Katalog. Neue verm. Ausgabe, Berlin, Stahl, 1906, in-8.

The Literature of music (the Academy, 1[er] may 1897).

Thematisches Verzeichniss von 172 vorzüglichen Sinfonien und Ouverturen für Orchester, welche von Tonsetzern unseres Zeitalters gedruckt erschienen sind. Leipzig, Hofmeister, 1831, in-8.

The teacher's Handbook, a graded catalogue of songs and piano music. New édition. Cincinnati, Church, 1895.

The Year's music, 1898. London, Virtue, 1899, in-8, 400 p. (avec bibliographie et dépouillement de périodiques).

Thimm (Carl A.) Organ bibliography. (Notes and Queries, année 1890, vol. IX, pp. 282, 342, 403 et 504, vol. X, pp. 104, 222, 382 et 443).

Thoinan (Ernest). Esquisse historique sur la presse musicale en France (la Chronique musicale, I, 1873, pp. 13-17 et 55-59).

Thomas (Chr. Gottfr.) Praktische Beyträge zur Geschichte der Musik, musikalische Litteratur und gemeinen Besten, bestehend vorzüglich in der Einrichtung eines öffentlichen allgemeinen und ächten Verlags musikalische Manuscripte zum Vortheil derer Hrn. Verfasser und Käufer. Erste Sammlung [seule parue]. Leipzig, Thomas, 1778, in-4, 64 p.

Thürlings (A.) Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im XVI. Jahrhunderte und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strassburg und Bern. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892, in-8, 32 p. (tirage à part de la Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII, 1892).

Tiersot (Julien). Bibliographie de la chanson populaire française (Revue musicale, IV, 1904, n° 24).

— Notes d'ethnographie musicale. La musique chez les indigènes de l'Amérique du Nord, États-Unis et Canada. Leipzig, Breitkopf et Härtel, et Paris, Fischbacher, 1910, in-8, 93 p. (tirage à part des Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XI, 1909-1910, pp. 141-231, avec bibliographie, pp. 85-93 du tirage à part, pp. 223 231 du recueil).

Torre (Arnaldo della). Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni. Firenze, Alfani et Venturi, 1907, in-4 VII-140 p.

Torri (Luigi). La costruzione ed i costruttori degli Instrumenti ad arco. Bibliografia liutistica (Rivista musicale italiana, XIV, 1907, pp. 40-82).

TOTTMANN (Albert). Führer durch den Violin-Unterricht. Ein kritisch, progressiv geordnetes Verzeichniss der instruktive sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine, nebst einer kurzgefassten Repertorium der Bratschen-Literatur und einer bibliographischer Anhang. Leipzig, Schuberth, 1874, in-8 ; 2te Aufl., *idem*, 1886, in-8, xv-396 p. ; 3te Aufl., *idem*, 1902, in-8, xvi-407 p. Zweiter Band alle von 1885 bis zum Jahre 1900 erschienenen Werke enthaltend... *idem*, 1900, in-8, xvi-441 p.

TOURRET (G.-M.). Les anciens missels du diocèse d'Elne, xiie-xvie siècles (Mémoires de la Société des Antiquaires de France, XLVI, pp. 33-98).

Vade-mecum du violoniste. Contenant plus de 8000 titres de Fantaisies, concertos, études, etc. Liège, Muraille, 1899, in-8, 160 p.

VALDRIGHI (L.-F.) Annotazioni bio-bibliografiche intorno a musici modenesi e degli stati già estensi (Atti e memorie delle rr. deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia, nouvelle série, VII, 1882).

VALDRUCHE (E.) Iconographie des titres de musique aux xviiie et xixe siècles. Conférence. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq, 1912, gr. in-8, 28 p., fig.

VALENTIN (Caroline). Musikbibliographisches aus Frankfurt am Main (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIII, 1901 nos 11 et 12, et XXXIV, 1902, nos 1 et 2).

— Geschichte der Musik in Frankfurt am Main, von Anfang des 14 bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a/m., Völcker, 1906, in-8, xii-280 p. (Bibliographie, pp. vi-vii et pp. 263-273).

VALLAS (Léon). La musique à Lyon au xviiie siècle. Tome I, la Musique à l'Académie. Lyon, éditions de la Revue musicale, 1908, in-4, xx-245 p. (tiré à 510 ex.) (Bibliographie, pp. xvii-xx ; la Bibliothèque du Concert, pp. 149-168).

VASCONCELLOS (Joaquim de). Os musicos portnguezes. Biografia-critica historia-bibliographia. Porto, impr. Portugueza, 1870, 2 vol. in-8, xxxvi-292 et 308 p. 6 pl.

VERNARECCI (Aug.). Ottaviano Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici della musica nel secolo XV. Fossombrone, tip. Monacelli, 1881, in-8, 171 p. 2e édit. migliorata ed accresciuta, Bologna, Romagnoli, 1882, in-8.

VERSTER (J.-F.). XL musikalische Bücherzeichen mit einer Liste von

mehr als CCC Wahlsprüchen, welche auf dieser Art von Bücherzeichen vorkommen. Amsterdam, Muller, 1897, in-4, 23 p. 30 pl.

Verzeichniss einer Auswahl bemerkenswerter Aufsätze aus 26 Jahrgängen der Neuen Musik-Zeitung, 1880-1908. Stuttgart, Grüninger, 1908, in-8, 42 p.

Verzeichniss sämmtlicher in dem Jahre 1852 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikalische Schriften, Abbildungen und plastische Darstellungen, mit Anzeige der Verleger und Preise, in systematischer Ordnung. Leipzig, Hofmeister, Ier-LX^{er} Jahrg., 1852-1911, in-8. (Voyez Handbuch, et Rausch).

Verzeichniss sämmtlicher Lieder und Gesänge von Franz Schubert, Rob. Schumann, Félix Mendelssohn-Bartholdy und Rob. Franz. Halle, 1868.

Verzeichniss von leicht aufführbaren Theaterstücken und Musikalien ernsten und heiteren Inhaltes zur leichteren Auswahl und besseren Orientierung für Vereine und Erziehungsanstalten. Paderborn, Esser, 4te Aufl. 1895, in-8 ; 6 Aufl., *idem*, 1905, in-8, 123 + 72 p.

Vidal (Antoine). Les instruments à archet, les faiseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un Catalogue général de la musique de chambre. Paris, imp. Claye, 1876-1878, 3 vol. in-4. (Catalogue, au tome III).

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Generalregister. Bd I-X, 1885-1894, bearb. von Rud. Schwartz. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1895, in-8, IV-126 p.

Villalba Muñoz (L.). Manoscritto de musica del XV. Siglos (la Ciudad de Dios, 1906, n° 6).

Villanis (L.-A.). Piccola guida alla bibliografia musicale. Torino, Bocca, 1906, in-8, 63 p.

Villetard (H.). Recherche et étude de fragments de manuscrits de plain-chant (la Tribune de Saint-Gervais, VII, 1900, n° 10).

— Fragments de manuscrits de plain-chant recueillis dans le département de l'Yonne. Inventaire et description. (Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 1901) tirage à part, Paris, Picard, 1902, in-8.

— Office de Pierre de Corbeil (office de la Circoncision), improprement appelé « office des fous ». Texte et chant publiés d'après le ms de Sens (XIIIe siècle), avec introduction et notes. Paris, Picard,

1907, gr. in-8, xii-244 p. 6 pl. (Dans l'introduction, description du ms et bibliographie).

Vincent (A.-J.-H.). Rapport sur un manuscrit musical du xve siècle. Paris, impr. impériale, 1858, in-8, 10 p. 8 pl. (tirage à part de la Revue archéologique).

Vivell (Dom C.). Initia tractatum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit. Grœcii (Graz), Moser, 1912, in-8, vii-349 p.

Vogel (Emil). Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700. Enthaltend die Literatur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern, etc. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Berlin, Haack, 1892, 2 vol. in-8, xxiv-530 et 599 p.

— Musikbibliotheken nach ihrem wesentlichsten Bestande aufgeführt (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, I, 1894, pp. 43-91).

— Die erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik (*idem*, II, 1895, pp. 49-59).

Vogeleis (Martin). Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass, 500-1800. Strasbourg, Le Roux, 1911, in-8, 848 p. (Bibliographie musicale alsacienne, *passim*).

— Geistliche Lieder, je einzeln oder je zwei und zwei, um 1550 bey Thiebolt Berger zu Strassburg erschienen (Cœcilia, Strassburg, 1912, n°s 10-12, et 1913, n°s 2, 4 et 5).

Vollständiges Verzeichniss aller im Jahre 1841 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten, u. s. w., nebst einem alphabetischen Register. Leipzig, Literarischer Museum, 1843.

Vollständiges Verzeichniss im Druck erschienenen Compositionen von Fr. Chopin, Fr. Kücken, F. Mendelssohn-Bartholdy, Fr. Schubert und S. Thalberg, nach der Opuszahl geordnet, mit Angabe der Dichter und der Texte bei Gesangkompositionen, ferner der Tonarten, der Verleger, der Preise und der vorhandenen Arrangements. Leipzig, Rocca, 1842, in-fol.

Vries (Henry). General-Katalog sämmtlicher Zither-Musikalien (Münchener-und Wiener-Stimmung). Ausgabe A, mit Verleger Angabe (für Musikalien-Händler). Cöln, Vries, 1902, in-4, viii-232 + 2 p. Ausgabe B, ohne Verleger Angabe (für Zitherspieler) *idem ;* Erster

Nachtrag, *idem,* 1904, in-8, IV et pp. 233-300; Zweiter Nachtrag, *idem,* 1908, pp. 305-331 ; Dritter Nachtrag, *idem,* 1910, p. 333-359.

WACKERNAGEL (Ph.). Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nic. Herman und Ambr. Blaurer. Stuttgart, 1841, in-8, XXXIX-895 p. (Bibliographie, pp. 718-787.)

— Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhunderte. Frankfurt am Main, Heyder und Zimmer, 1855, gr. in-8, x-718.

WAGNER (Peter). Neumenkunde. Paleographie des Gregorianischen Gesangs. Freiburg (Schweiz), Gschwend, 1905, in-8. XVI-365 p. (Liste de manuscrits, pp. XIV-XVI). 2te Aufl. 1913, in-8.

WALLNER (B.-A.). Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der K. Hof-und Staatsbibliothek zu München, 1911. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, pp. 82-92).

WALLNER (Edm.) Die Oper im Salon. Repertoir von ein-und mehrstimmigen Operngesängen, welche von Dilettanten leicht ausgeführt werden können. 2te verm. Auflage, Erfurt, s. d. (1881) in-8 146 p.

WALTHER (A.) Katalog empfehlenswerther Kirchenmusikalien im Auftrag des Vereins der Organisten und Chordirektoren des Kantons Luzern zusammengestellt. Strasbourg, Gebrüder Hug, s. d. in-8, 42 p.

WARMAN (John Watson). The Organ : writings and other utterances on its structure, history, procural capabilities, etc., with criticisms and depositories ; preached by an analytical consideration of general bibliographical and catalogual construction. Part. I-VII. London, the author, 1899, in-8.

WEALE (W.-H.-James). Bibliotheca liturgica. Catalogus missalium ritus latini ab anno 1475 impressorum. London, Quaritch, 1886, in-8, XII-296 p.

— Historical music Loan Exhibition. Albert Hall, London, June-October 1885. A descriptive Catalogue of rare manuscripts and printed books, chiefly liturgical, exhibited by H. M. Queen Victoria, the Universities of Cambridge, Glascow and Oxford, the national Hungarian museum, Buda-Pest, etc. London, Quaritch, 1886, in-8.

WEBBE (W.-H.). The Pianist's ABC Primer and Guide. London, Forsyth, 1901, in-8 XV-519 + 207 p. (avec catalogues de musique de piano, de journaux de musique et de livres sur la musique).

Weckerlin (J.-B.). Histoire de l'impression de la musique, principalement en France (Bulletins de la Société des compositeurs de musique, II, pp. 44-75).

— La chanson populaire. Paris, Didot, 1886, in-8, xxxi-207 p. (table de l'Odhecaton. pp. viii-xx; bibliographie, p. xxi-xxviii).

— Petrucci. Harmonice musices Odhecaton. Paris, Didot, 1886, in-8, 32 p. (tiré à 30 ex., tirage à part du précédent).

— L'ancienne chanson populaire en France (xvie et xviie siècles), avec préface et notices. Paris, Garnier, 1887, in-18, xxxix-535 p., 4 pl. (bibliographie chansonnière, pp. xv-xxxix).

Wegweiser durch die Chorgesangliteratur, nebst Konzertbericht, hrsg. von H. vom Ende. Ier und II^er Jahrgänge, 1899-1900, 1900-1901, Cöln, vom Ende, in-fol. (mensuel).

Wehe (H.). Repertorium der Litteratur für Sologesang nach dem Umfange der Stimme geordnet. Ein Leitfaden für Sänger und Sängerinnen mit Anmerkungen über den Vortrag. Magdeburg, Heinrichshofen, 1864, in-16, 167 p.

Weigl (Bruno). Handbuch der Violoncell-Literatur. Systematisch geordnetes Verzeichniss der Solo-und instruktiven Werke für das Violoncell. Wien, Universal-Edition n° 2797, 1911, in-8, xii-132 p.

Weilen (Alexander von). Zur Wiener Theater-Geschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien, Holder, 1901, in-8. 140 p. (catalogue de libretti).

Weiss (J.). Wegweiser in der Pianoforte-Litteratur. Verzeichniss von Pianoforte Werken älterer und neuerer Zeit, mit und ohne Begleitung, in stufenweiser Schwierigkeitsfolge geordnet. Berlin, Weiss, 1877, in-16, iv-128 p.

Wendel (C.). Aus der Wiegenzeit des Notendruckes. (Centrablatt für Bibliothekswesen, décembre 1902).

Wettig (H.). Führer durch die Clavier-Unterrichts-Literatur. Ein Wegweiser und Rathgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien. Bernburg, Bacmeister, 1884, in-8.

Whistling, voy. Handbuch.

Wieder (F.-C.). De schriftuurlijke liedekens de liederen der Nederlandsche hervormden tot op het jaar 1566. Inhouds-beschrijving en bibliographie. 'S Gravenhage, Nijhoff, 1900, in-8, viii-203 p.

Williams (C.-F. Abdy). The Story of Notation. London, Walter Scott

Co., and New-York. Scribner, 1903, in-8, 265 p. (avec index bibliographique).

— The story of the Organ. London, W. Scott Co., 1903, in-8, 238 p. (avec index bibliographique).

Wolf (Johannes). Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904, 3 vol in-8. (Teil I, Geschichtliche Darstellung, x-424 p., avec catalogues, descriptions et tables de mss.)

— Handbuch der Notationskunde. I. Teil, Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral-und Mensuralnotation. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1913, in-8, xii-488 p. (Liste de manuscrits, pp. 444-465).

Wordsworth (Chr.) and Littlehales (Henry). The old service-books of the English Church. London, Methuen, 1904, in-8, xv-319 p.

Wotquenne (Alfred). Alphabetisches Verzeichniss der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905, in-8, viii-77 p.

Zahn (Johannes). Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Gutersloh, Bertelsman, 1889-1896, 6 vol. gr. in-8 (Bibliographie aux tomes V et VI).

Zamboni (Giacomo) et Maim (Giacinto). Progetto d'associazione per intraprendere una nuova calcografia musicale. Venezia, 1808, in-fol. 2 ff.

Zehrfeld (Oscar). Wegweiser für den Organisten. Ein literarischer Ratgeber bei der Auswahl geeigneter Vorspiele zu den einzelnen Nummern des sächsischen Landeschoralbuches. Lobau, Walde, 1903, in-8. Ergänzungsheft, *idem*, 1904, in-8, ii-68 p.

Zibrt (C.). Tableau bibliographique des chants populaires tchèques. Prague, 1895 (en langue tchèque).

II

BIBLIOGRAPHIES INDIVIDUELLES

Adam de la Hale. Œuvres complètes du trouvère Adam de la Hale, publiées par E. de Coussemaker. Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1872, in-8, LXXV-440 p. (Bibllographie, pp. XXVIII-XXXVII).

— Guy (H.). Le trouvère Adam de la Hale, bibliographie critique. Paris, Picard, in-8. (Bibliothèque des bibliographies critiques).

Ahle. Wolf (Johannes). Johann-Rudolph Ahle. Eine bio-bibliographische Skizze (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 393-400 et Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. V, 1901).

Albrechtsberger. Weissenback (Andreas). Joh. Georg Albrechtsberger (avec catalogue thématique de ses œuvres religieuses, dans : Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, 1913).

Alfieri. Catalogo delle opere sulla musica sacra finora publicate dall Illmo et Rev^{mo} Monsig. D. Pietro Alfieri. S. l. n. d. (Rome, 1847), in-8, 4 ff.

Altenburg. Auberlen (Ad.). Michael Altenburg. Ein Beitrag zu seiner Biographie (Monatshefte für Musikgeschichte, XI, 1879, n° 11, avec catalogue, pp. 185-195).

Anerio (Felice). Haberl (Fr. X.). Felice Anerio. Lebensgang und Werke nach archivalischen und bibliographischen Quellen. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1903, pp. 28-52).

Anerio (Giovanni-Francesco). Haberl (Fr. X). Giovanni Francesco Anerio, Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Dokumente (Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1886, pp. 51-61).

Arcadelt. Eitner. Jakob Arcadelt [bio-bibliographie] (Monatshefte für Musikgeschichte, XIX, 1887, n°s 9 à 12).

Aubry (Pierre). Écorcheville. Bibliographie des ouvrages de Pierre Aubry (S. I. M., revue musicale mensuelle, 15 janvier 1911).

— Notice nécrologique sur Pierre Aubry, ornée d'un portrait et d'une bibliographie de ses œuvres. Paris, Plon, s. d. (1911) in-4, 40 p. (Non mis dans le commerce).

Bach (Carl Philipp-Emanuel). Bitter (C.-H.). Carl Philipp Emanuel Bach und deren Bruder. Berlin, Muller, 1868, 2 vol. in 8 (Catalogue chronologique, t. II, pp. 325 et suiv.).

— Wotquenne (Alfred). Thematisches Verzeichniss der Werke von C. Ph. E. Bach. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905, gr., in-8, IV-111 p.

Bach (Johann-Christian). Schwarz (Max). Johann Christian Bach (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 401-454, avec catalogue, pp. 442-454).

Bach (Johann-Sebastian). [Dörffel (Alfred)]. Thematisches Verzeichniss der Instrumentalwerke von Joh-Seb. Bach. Auf Grunde der Gesammtausgabe von C.-F. Peters. Leipzig, Peters, s. d. (1867), in-8 ; 2e édition, s. d. (1882), in-8.

— Dörffel (Alfred). Thematisches Verzeichniss der Kirchenkantaten von Joh. Seb. Bach, n° 1-120, hrsg. von der Bachgesellschaft zu Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d. (1878) in-fol.

— Fleischer (Oscar). Führer durch die Bachausstellung im Festsaale des Rathhauses. Berlin, Bote et Bock 1901, in-8, 46 p.

— Pirro (André). J.-S. Bach. Paris, F. Alcan, 1906, in-8, 245 p. (bibliographie, pp. 239-244).

— Schneider (Max). Verzeichniss der bisher erschienenen Literatur über J.-S. Bach (Bach-Jahrbuch, II. Jahrg., 1905).

— Schneider (Max). Verzeichniss der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschriebenen, im Handel gewesenen) Werke von J.-S. Bach (Bach-Jahrbuch, III. Jahrg., 1906).

— Schneider (Max). Neues Material zum Verzeichniss der bisher erschienenen Literatur über J.-S. Bach (Bach-Jahrbuch, VIII. Jahrg., 1910).

— Tamme (Carl). Thematisches Verzeichniss der Vocal-Werke von J.-S. Bach, auf Grund der Gesamtausgabe von C.-F. Peters. Leipzig, Peters. s. d. (1889) in-8.

Bach (Wilhelm-Friedemann). Falck (Martin). Wilhelm Friedemann Bach, sein Leben und seine Werke, mit thematischen Ver-

zeichniss seiner Kompositionen und 2 Bildern. Leipzig, Kahnt, 1913, in-8.

Bach (la famille). Schneider (Max). Thematisches Verzeichniss der musikalischen Werke der Familie Bach (Bach-Jahrbuch, IV. Jahrg., 1907).

Basili. — Opere manoscritto autografe di musica di chiesa, di teatro e di camera del celebre Francesco Basily Romano. Roma, Baldassari, s. d., in-8.

Bassani. Pasini (Fr.). Notes sur la vie de Giov. Battista Bassani (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VII, 1905-1906), pp. 581-607, avec catalogue, pp. 602-607).

Beaulieu. — Becker (Georges). Eustorg de Beaulieu, poète et musicien, XVI[e] siècle. Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons. Paris, Fischbacher, 1880, in-18, 30 p. (tiré à 100 ex.).

— Fage (Emile). Eustorg de Beaulieu, poète et musicien du XVI[e] siècle, avec une notice bibliographique par René Fage. Tulle, Crauffon, 1880, in-8, 59 p. (Tirage à part du Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze, 1880).

Becker (**Albert**). Systematisches Verzeichniss der Werke von Albert Becker. Leipzig, Siegel, 1894, in-8 (tirage à part de la Sängerhalle, 1894).

Beethoven. Adler (Guido). Verzeichniss der musikalischen Autographe von L. van Beethoven im Besitze von A. Artaria in Wien. Auf Grundlage einer Aufnahme Gustav Nottebohm's neuerlich durchgesehen von G. Adler. Wien, Jaspar, 1890, in-8.

— Catalogue des œuvres de Louis Van Beethoven. Revidirt von Louis v. Beethoven Wien, Artaria, s. d. in-fol. (joint à la première édition de la Sonate op. 106, publiée en 1819).

— Catalogue général des compositions musicales de L. van Beethoven et de tous les arrangements qui ont été faits sur les œuvres de ce compositeur et publiés en France et à l'étranger. Paris, 1843, in-8.

— Challier (E.). Tabellarische Ubersicht sämmtlicher Clavier-Sonaten von L. van Beethoven in allen jetzt noch vorhandenen Ausgaben dreimal alphabetisch geordnet nach Tonarten, Revisoren, Verlegern, einmal nach den Opuszahlen, mit Angabe der Widmungen, Preise, Titel, Originalverleger und des Jahres der ersten Ausgabe. Berlin, Challier, 1887, in-8, 15 p.

— Chantavoine (Jean). Beethoven. Paris, Alcan, 1907, petit in-8, 260 p. (Catalogue, pp. 251-256 ; ouvrages à consulter, pp. 257-259).

— Curzon (Henri de). Les lieder et airs détachés de Beethoven. Paris, Fischbacher, 1905, in-16, 54 p.

— Frimmel (Th. von). Bibliographie [beethovenienne], Ergänzungen und Fortsetzung (Beethoven-Jahrbuch, II, 1909, pp. 331-386). [Complément et suite au travail de Em. Kastner. V. ci-après].

— Kalischer (Dr Alfred). Die Beethoven-Autographe der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Monatshefte für Musikgeschichte, XXVII, 1895, nos 10 à 12, et XXVIII, 1896, nos 1 à 7).

— Kastner (Emerich). Bibliographie [beethovenienne]. (Beethoven-Jahrbuch, I, 1908, pp. 139-181).

— Kastner (Emerich). Briefe und andere Schrifstücke L. van Beethovens, nach den Textanfängen geordnet (Beethoven-Jahrbuch, II, 1909, pp. 213-304 et 397-400).

— Kastner (Emerich). Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie, enthaltend alle von Jahre 1827 bis 1913 erschienenen Werke über den grossen Tondichter, nebst Hinzufügung einiger Aufsätze in Zeitschriften u. s. w. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1913, in-8, vi-46 p.

— Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11-15 mai 1890 verbundenen Ausstellung von Handschriften, Briefen, Bildnissen, Reliquien L. van Beethoven's, sowie sonstiger auf ihn und seine Familie bezüglicher Erinnerungen. Bonn, Beethoven-Haus, 1890, in-8, 75 + 4 p.

— Lenz (W. de). Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique. chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven. Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, 2 vol. in-8, x-292 et 4 ff.-276 p. *Idem*, Bruxelles, Stapleaux, 1854, 2 vol. in-8 ; Paris, Lavinée, 1855, 2 vol. in-8 ; Paris, Lavinée, 2e édition, 1866, 2 vol. in-8. *Idem*, Edition nouvelle avec avant-propos et bibliographie des ouvrages relatifs à Beethoven, par M.-D. Calvocoressi, Paris, Legouix, 1909, in-8.

— Lenz (W. von). Beethoven. Eine Kunststudie, Bd. I. II. Cassel, 1855, in-8 ; Bd. III. IV. V, Kritischer Katalog sämmtlicher Werke L. van Beethoven's mit Analysen derselben. Hamburg, Hoffmann et Campe, 1860, in-8, ensemble 5 vol.

— Malherbe (Ch.). Les manuscrits de Beethoven et la collection

Artaria (L'Amateur d'autographes, 15 janvier et 15 février 1898).

— Marx (Ad.-B.). Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen. In zwei Theilen mit chronologischem Verzeichniss der Werke und autographischen Beilagen. Berlin, O. Janke, 1859, 2 vol. in-8; 2te Aufl., *idem*, 1863, 2 vol. in-8; 3te Aufl., mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Dr. Gustav Behncke, *idem*, 1875, 2 vol. in-8, IX-367 et VII-456 pl. (Catalogue, t. II, pp. 417-445); 4te Aufl. *idem*, 1885, 2 vol. in-8; 4te Aufl., *idem*, 1902, 2 vol. in-8, XXVII-399 et VIII-562 p.; 6te Aufl. *idem*, 1908, 2 vol. in-8.

— Mühlbrecht (Otto). Beethoven und seine Werke. Eine biographische-bibliographische Skizze. Leipzig, Merseburger, 1866, in-8. VII-119 p. (Catalogue, pp. 69-115, Littérature, pp. 116-119).

— Nottebohm (Gustav). Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von L. van Beethoven. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1851, in-8; 2te vermehrte Auflage, mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen, *idem*, 1868, in-8, X-220 p.

— Speyer (Edward). Verzeichniss der Beethovenschriften in der Sammlung von Edward Speyer in Shenley bei London (Beethoven-Jahrbuch, II, 1909, pp. 305-318).

— Thayer (A.-W.). Chronologisches Verzeichniss der Werke L. van Beethoven's. Berlin, Schneider, 1865, in-8, VIII-208 p.

— Thematisches Verzeichniss der Compositionen für Instrumentalmusik, welche von den berühmtesten Tonsetzern unseres Zeitalters erschienen sind. Seitenstück zu dem Handbuche der musikalische Literatur. I. Heft, L. van Beethoven. Leipzig, Hofmeister, 1819, in-8.

— Verzeichniss sämmtlicher Werke von L. van Beethoven und der davon bekannten Arrangements. Hamburg, Cranz, 1843, in-8.

— Wohlgeboren (A.). Auszug der Leitartikel, Beethoven betreffend, aus den Neuen Zeitschrift für Musik, Niederrheinische Musikzeitung, Klavierlehrer, Neue Berliner Musikzeitung, Allgemeine musikalische Zeitung (neue Folge), Deutsche Wiener Musikzeitung (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIII, 1901, nos 1 à 6, 9 et 10).

— Voyez ci-dessus, I : Albrecht.

Berlijin. Catalog von Manuscripten des verstorbenen Tonsetzers A. Berlijn. S. l. n. d. (Amsterdam), in-8.

Berlioz. Jullien (Adolphe). Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres.

Paris, librairie de l'Art, 1888, in-4, XVI-388 p. (Catalogue, pp. 372-380).

— MACLEAN (Ch.). Berlioz in England (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 314-328, avec bibliographie, pp. 325-327).

— MARIDORT (Pierre). La Damnation de Faust à Rouen. Les auditions. L'œuvre. Bibliographie, portraits et autographes de H. Berlioz. Rouen, impr. Gy, 1908, in-8, 15 p.

— PROD'HOMME (J.-G.). Bibliographie berliozienne [Catalogue chronologique des écrits de Berlioz] (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 622-659).

— PROD'HOMME (J.-G.). Hector Berlioz (1803-1869) Sa vie et ses œuvres. Suivi d'une bibliographie musicale et littéraire, d'une iconographie et d'une généalogie de la famille de Berlioz depuis le XVIe siècle. Préface d'Alfred Bruneau. Paris, Delagrave, s.d. (1905) in-8, VIII-495 p. (Bibliographie, pp. 458-489). Traduction allemande, Leipzig, 1906, in-8.

Bizet. Voyez I. SÉRÉ.

Boccherini. PICQUOT (L.) Notice sur la vie et les œuvres de Luigi Boccherini, suivi du Catalogue raisonné de toutes ses œuvres, tant publiées qu'inédites. Paris, Philipp, 1851, in-8, III-135 p. (Catalogue, pp. 61-135).

— SCHLETTERER (H.-M.). Luigi Boccherini. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1882, in-8, 156 p. (avec catalogue).

Boësset. HERVÉ. Les Boësset [avec bibliographie] (Réunion des Sociétés des beaux arts des départements, XII, pp. 313-336).

Bohner. Böhner und seine Werke. Mit dem Bildniss des Komponist, einer Musikbeilage und dem vollständigen Verzeichniss seiner Werke. Langensalza, Beyer, s. d., in-16.

Boieldieu. POUGIN (Arthur). Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance. Paris, Charpentier, 1875, in-18, II-388 p (catalogue et bibliographie, pp. 366-384).

Bordes. Voyez I. SERÉ.

Bourgault Ducoudray. Catalogue des œuvres de L. A. Bourgault-Ducoudray. Paris, typ. Chamerot, 1898, in-8, 7 p.

— EMMANUEL (Maurice). Eloge funèbre de Bourgault-Ducoudray, Répertoire complet de ses œuvres dressé par Jacques Bourgault-Ducoudray. Paris, bureaux du Monde Musical, 1912. in-12, 34 p.

Brahms. Burkhardt (Max) Johannes Brahms. Ein Führer durch seine Werke mit einer einleitende Biographie, zahlreiche Notenbeispielen, sowie einer Anzahl Illustrationen und einer Uberblick über die Brahmsliteratur. Berlin, Globus, 1912, in-8, 223 p.

— Evans (Edwin) Historical, descriptive and analytical Account of the entire Works of Johannes Brahms. I. The vocal Works. London, Reeves, 1912, in-8, 600 p.

— Katalog einer kleinen Brahms-Ausstellung aus Anlass der Enthüllung des Brahms-Denkmals von A. Hildebrand zu Meiningen. Meiningen, Keyssner, 1899, in-8 16 p.

— Keller (Otto). Johannes Brahms-Literatur (Die Musik, XII Jahrg., Heft 2, octobre 1912, pp. 86-101).

— Krause (Emil). Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie. Mit Verzeichniss sämmtlicher Instrumental-und Vokal-Compositionen des Meisters. Hambourg. Gräfe et Sillem, 1892, in-8, 107 p. (Catalogue, pp. 74-103).

— Peiser (C). Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Johannes Brahms. Leipzig, Pabst, 1878, in-8. 4te Aufl. *idem*, 1894, in-8, 34 p.

— Seidl (A.). Nachtrag (bis Ende Oktober 1912) zu Otto Keller's Johannes Brahms Bibliographie (Die Musik, XII. Jahrg., Heft 5, décembre 1912, pp. 287-291).

— Thematisches Verzeichniss der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Register. Berlin, Simrock, 1887, in 8, 134 p. Neue Ausgabe, *idem*, 1902, in-8, III-175 p.

— Vollständiges Verzeichniss sämmtlicher Werke und sämmtlicher Arrangements der Werke von Johannes Brahms. Berlin, Simrock, 1894, in-8, 31 p. Neue Ausgabe, *idem*, 1897, in-8.

— Vollständiges Verzeichniss sämmtlicher Gesangswerke von Johannes Brahms. Berlin, Simrock, 1903, in-8, 12 p.

Brossard. Brenet (Michel). Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165..-1730) d'après ses papiers inédits (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, XXIII, 1896. Tirage à part, à 50 ex., non mis dans le commerce, Paris, 1896, in-8, 2 ff. et 53 p.)-(Catalogue, pp. 45-53).

Bruckner. Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Anton Bruckner. Wien, Doblinger, 1903, in-8, 14 p.

Bruneau. Voyez I. Seré.

Bungert. Chop (Max) August Bungert, ein deutscher Dichterkomponist. Eine monographische Studie, mit 2 portraits und einem Verzeichnisse der Werke Bungert's. Leipzig, Seemann, 1903, in-8, 98 p.

Buxtehude. Pirro (André). Dietrich Buxtehude. Paris, Fischbacher, 1913, in-8, 508 p. (pp. 499-506, Bibliographie des œuvres de musique vocale de Buxtehude).

— Voyez III, Upsal.

Caproli. (Bibliographie des œuvres connues de Caproli, dans : H. Prunières, l'Opéra italien en France avant Lulli, Paris, Champion, 1913, in-8, pp. 390-392.)

Castaldi. Valdrighi (L.-F.). Annotazioni bio-bibliografiche intorno Bellerofonte Castaldi, e per incidenza di altri musicisti modenesi dei secoli XVI e XVII. (Atti e Memorie delle Deputationi di storia patria della province dell'Emilia). Tirage à part, Modena, Vincenzi 1880, in-8.

Castillon. Voyez I. Seré.

Catalani. Valdrighi (L.F.) Cataloghi della musica di composizione e proprietà del maestro Angelo Catalani, preceduti dalle sue memorie autobiografiche. Modena, Societa tipografica, 1893, in-8.

Caulery. Becker (Georges). Jean Caulery et ses chansons spirituelles (xvie siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique d'une chanson. Paris, Fischbacher, 1880, in-12, 28 p. (Tiré à 100 ex.)

Cavalieri. Emilio de Cavalieri. Rappresentatione di Animo e di Corpo. Riproduzione dell'unica edizione romana dell 1600 a cura di Francesco Mantica, preceduta da un Saggio di Domenico Alaleona [avec bibliographie]. Roma, Casa editrice Claudio Monteverdi, 1912, in-fol.

Cazzati. Indice delle opere in musica sin'hora stampate da Mauritio Cazzati, Maestro de Capella in S. Petronio di Bologna. Bologna, 1663, in-8, 4 ff. *Idem*, 1667, 1668.

Chabrier. Voyez I. Seré.

Charpentier. (Gustave). Voyez I. Seré.

Charpentier (Marc-Antoine). Brenet (Michel). Marc-Antoine Charpentier. Avec une liste sommaire de ses œuvres (La Tribune de Saint-Gervais, mars 1900).

Chausson. Voyez I : Seré.

Cherubini. Bellasis (Edward). Cherubini : Memorials illustrative of his life. London, Burns et Oates, 1874, in-8, x-429 p. (Catalogue, pp. 379-413).

— Bottée de Toulmon. Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu L. C. Z. S. Cherubini. Paris, 1843, in-8, 36 p.

Chevillard. Voyez I : Seré.

Chopin. Ganche (E.) Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres. Paris, Mercure de France, 1913, in-18, 462 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 441-454).

— Hœsick (Ferd.). Chopin, sa vie et ses œuvres (en polonais). Varsovie, Hœsick, 1911, 3 vol. gr. in-8, xl-347, 532 et 567 p. (Bibliographie, au tome III).

— Thematisches Verzeichniss der in Deutschland im Druck erschienenen Instrumental-Compositionen von Friedrich Chopin, mit Beifügung der Textanfänge seiner Lieder. In alphabetischer Ordnung und mit Angabe der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen. Leipzig, Fritzsch, s. d., in-8.

— Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d. (1852), gr. in-8, iv-44 p. Neue umgearbeitete und vervollstandigte Ausgabe, *idem*, 1888, gr. in-8, vi-86 p.

— Zu Frédéric Chopin's 100. Geburtstag [liste d'articles] (Die Musik, VIII, Jahrg., Heft 18, juni 1909, pp. 357-360).

— Voyez : I. Vollständiges Verzeichniss.

Cimarosa. Mantuani (Josef). Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosa. Wien, Verlag des Comités, 1901, in-8, 169 p.

Clementi. Voyez I : Challier.

Cousser. Scholz (Hans). Johann Sigismund Kusser (Cousser), sein Leben und seine Werke. Inaugural-Dissertation. Leipzig, Druck von G. Röder, 1911, in-8°, 244 p. (Bibliographie, pp. 159-194).

Cousu. Thoinan (Ernest). Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime : « la Musique universelle ». Paris, Claudin, 1866, in-12, 26 p. (Tiré à 50 ex.).

Croce. Haberl (Fr.-X.). Giovanni Croce. Eine bio-bibliographische Skizze (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1888, pp. 49-52).

— Torri (Luigi). Del terzo Centenario della morte di Giovanni Croce detto il Chiozzotto (Rivista musicale italiana, XVI, 1909, pp. 550-562. Avec bibliographie).

Curti. Verzeichniss der Werke von Franz Curti. Loeschwitz, Curti, 1898, in-8, 8 p.

Dancla. Dancla (Charles). Notes et Souvenirs, 2e édition, revue et augmentée, suivie du catalogue de ses compositions. Paris, Bornemann, 1898, in-8, 175 p.

Debussy. Voyez I. Seré.

Delibes. Voyez I. Seré.

Dittersdorf. Krebs (Carl). Dittersdorfiana. Berlin, Paetel, 1900, in-8, vi-182 p. (Catalogue, pp. 55-144).

Donizetti. [Catalogo generale della mostra Donizettiana in Bergamo, dal 22. VIII, al 22, IX, 1897. Parte I. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1897, in-8, 137 p.

— Katalog der Donizetti-Ausstellung. Mai 1897 (Ausstellung der für Centenarfeier in Bergamo bestimmten Œsterreichischen Objecte). Wien, Verlag des Comités, 1897, in-8, 46 p.

— Malherbe (Charles). Centenaire de Gaetano Donizetti. Catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame. Paris, impr. Maretheux, 1897, in-18, xiii-215 p. 12 pl.

— Malherbe (Charles). Rapport sur l'exposition Donizetti, à Bergame, rédigé et adressé à M. Rambaud, ministre de l'instruction publique. Paris, Journal musical, 1897, in-16, 26 p.

— Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1897.

Draesecke. Mey (Kurt). Die Kompositionen Felix Dräsecke's. Erstes vollständiges und authentisches Verzeichniss nach Angabe des Komponisten. (Die Musik, V. Jahrgang, Heft 2, octobre 1905, p. 124-127).

— Verzeichniss der Compositionen von Felix Dräsecke, aus dem Verlage von Fr. Kistner in Leipzig. Leipzig, Kistner, 1889, in-8°, 19 p.

Du Fay. Haberl (Fr. X.). Wilhelm Du Fay. Monographische Studie über dessen Leben und Werke (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1885, pp. 397-530, avec catalogues. Tirage à part, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, in-8).

Dukas. Voyez I. Seré.

Dunstable. STAINER (Cecie). Dunstable and the various settings of « O rosa bella » (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 1-15 ; avec catalogue).

Duparc. Voyez I. SERÉ.

Eitner. Chronologisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Musikhistorischen Arbeiten von Robert Eitner. (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXVI, 1905, pp. 135-138).

Erk. Chronologisches Verzeichniss der musikalischen Werke und literarischen Arbeiten von Ludwig Erk, 1825-1867. Berlin, 1867, in-12 (non mis dans le commerce).

Ett. VIERLING (Ferd.). Caspar Ett, 1788-1848, Hoforganist bei St-Michael in München. Lebensbild mit Verzeichnis seiner Compositionen. Ellbach bei Tölz, 1906.

Faber. EITNER (Robert). Magister Heinrich Faber. Biographie [et bibliographie] (Monatshefte für Musikgeschichte, II, 1870, n° 2).

Fauré. Voyez I. SERÉ.

Fibich. RICHTER (Carl Ludwig). Zdenko Fibich. Eine musikalische Silhouette. Prag, Urbanek, 1900, petit in-8, 256 + XIV p. (Catalogue en appendice, XIV pp.).

Fielitz. Katalog der Kompositionen von Alexander von Fielitz. Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d. in-8, 8 p.

Forster. EITNER (Robert). Georg Forster der Arzt und Georg Forster der Kapellmeister (avec bibliographie) (Monatshefte für Musikgeschichte, I, 1869, n°s 1 et 3).

Franck (César). INDY (Vincent d'). César Franck. Paris, Alcan, 1906, petit in-8. 255 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 238-253).

— Voyez I. SERÉ, SERVIÈRES.

Franck (Melchior). EITNER (Robert). Melchior Franck [bio-bibliographie] (Monatshefte für Musikgeschichte, XVII, 1885, n°s 5 à 12).

— (Catalogue des œuvres de Melchior Franck, dans l'introduction des Ausgewählte Instrumentalwerke von M. Franck und Val. Haussmann, hrsg. von F. Bölsche, Denkmäler deutscher Tonkunst, XVI. Bd., 1904, pp. VI-VIII).

Franz (Robert). Voyez I, Verzeichniss sämmtlicher Lieder.

Frescobaldi. HABERL (Fr. X.). Hiernonymus Frescobaldi. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1887, pp. 67-82).

Froberger. Beier (Franz). Über Johann Jacob Frobergers Leben und seine Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1884, in-8°, 42 p. (avec catalogue thématique des suites de Froberger).

Fux. Köchel (Ludwig von). Johann-Josef Fux, Hofkompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I, Josef I und Karl VI, von 1698 bis 1740, nach urkundliche Forschungen. Wien, Hölder, 1872, in-8°, xiv-584 + 187 p. (avec catalogue thématique).

Gallus. Bibliographie des œuvres de Gallus (J. Handl) dans l'introduction du t. XII, 1ère partie, des Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich, Wien, Artaria, in fol.

Galuppi. Piovano (Fr.). Baldassare Galuppi. Note bio-bibliografiche (Rivista musicale italiana, XIII, 1906, pp. 676-726; XIV, 1907, pp. 333-365; XV, 1908, pp. 233-274).

— Torrefranca (F.). Per un Catalogo tematico delle Sonate per cembalo di B. Galuppi, detto il Buranello (Rivista musicale italiana, XVI, 1909, pp. 872-881; XVIII, 1911, p. 276-307 et 497-536; XIX, 1912, pp. 108-140).

— Wotquenne (Alfred). Baldassare Galuppi (1706-1785). Etude bibliographique sur ses œuvres dramatiques. Bruxelles, Schepens, Katto, 1902, in-4°, 81 p. [Primitivement publiée, en abrégé, dans la Rivista musicale italiana, VI, 1899, pp. 561-579].

Glinka. Findeisen (Nicolas). Catalogue des manuscrits, lettres et portraits de Glinka, à la bibliothèque de Saint-Pétersbourg (en russe). Saint-Pétersbourg, bureaux de Novoié Wremia, 1898, in-8, 145 p.

Gluck. Liebeskind (Josef). Ergänzungen und Nachträge zu dem thematischen Verzeichniss der Werke von Chr.-W. von Gluck, von Alfred Wotquenne (französische Übersetzung von Ludwig Frankenstein). Leipzig, Reinecke, 1911. gr. in-8°, vi-20 p.

— Schmid (Anton.). Chr.-Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerische Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig, Fleischer, 1854, in-8, xii-508 p. 1 pl. (Bibliographie, pp. 491-508).

— Thoinan (Ernest). Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et des Piccinistes. Paris, Didot, 1878, in-8, 4 p. (Tirage à part du supplément à la Biographie univ. des musiciens).

— Tiersot (Julien). Gluck. Paris, F. Alcan, 1910, petit in-8°, 249 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 241-248).

— Wotquenne (Alfred). Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. von Gluck. Thematisches Verzeichniss der Werke von Chr. W. von Gluck (1714-1787). Deutsche Ubersetzung von Josef Liebeskind. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1904, in-8, xi-249 p. (édit. all. et édit. fr.)

Godard. Clavié (Marcel). Benjamin Godard, étude biographique accompagnée d'un portrait et suivie d'un catalogue complet de ses œuvres (L'Œuvre internationale, VIII, 1905, n° 59; tirage à part, gr. in-8, 12 ff. n. ch.)

Gossec. Hellouin (Frédéric). Gossec et la musique française à la fin du xviiie siècle. Paris, Charles. 1903, petit in-8, 2 ff., 197 p. (Bibliographie, pp. 191-196).

— Voyez I, Cucuel.

Goudimel. Brenet (Michel). Claude Goudimel. Essai bio-bibliographique (Les Annales franc-comtoises, mai-juin et juillet-août 1898. Tirage à part à 50 ex. non mis dans le commerce, Besançon, impr. Jacquin, 1898, in-8, 46 p.).

Gounod. Prod'homme (J.-G.) et Dandelot (A.). Gounod (1818-1893), sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits. Ouvrage précédé d'une étude sur la famille du compositeur au xviiie siècle et suivi d'une bibliographie musicale et littéraire, d'une iconographie, d'actes d'état-civil, de pièces d'archives, etc. Préface de M. Camille Saint-Saëns. Paris, Delagrave, s. d. (1911) 2 vol. in-12, xii-263 et 284 p. 40 p. (Bibliographie, iconographie et catalogue, II, pp. 243-280).

Graun. Mennicke (Carl). Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1906, in-8, vi-568 p.

Graupner. Nagel (Willibald). Christoph Graupner als Symphoniker. Zusammenfassende Bemerkungen. Nebst thematischer Kataloge der Sinfonien. Langensalza, Beyer, 1912, in-8, 31 p. (Musikalisches Magazin, Heft 49).

Grétry. Brenet (Michel). Grétry, sa vie et ses œuvres. Paris, Gauthier-Villars, 1884, in-8, 2 ff., 287 p. (Catalogue, bibliographie, iconographie, pp. 269-280). (Extrait du t. XXXVI des Mémoires

couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale de de Belgique, 1884).

— GREGOIR (Ed. G. J.). A la Ville de Liège. Grétry, célèbre compositeur belge. Bruxelles et Paris, Schott, 1883, gr. in-8, 3 ff., 399 p. (Bibliographie, pp. 361-368).

Grieg. FINCK (Henry T.). Edvard Grieg. In deutscher Übertragung hrsg. mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Stuttgart, Grüninger, 1908, in-8. (Catalogue ajouté par le traducteur).

— Edvard Grieg, Verzeichniss seiner Werke, mit Einleitung : mein erster Erfolg. Leipzig, Peters, 1910, in-8, 71 p.

— Katalog der Compositionen von Edvard Grieg. Leipzig, Peters, s. d. (1898), in-8, 43 p.

Griesbacher. Peter Griesbacher's kirchenmusikalische Werke. Regensburg, Coppenrath, 1911, in-8, 24 p.

Grossi da Viadana. HABERL (Fr. X.). Ludovico Grossi da Viadana. Eine bio-bibliographische Studie (kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1889, pp. 44-67).

Guéroult. BECKER (Georges). Guillaume Guéroult et ses chansons spirituelles. Notice biographique et bibliographique avec la musique de deux chansons. Paris, Fischbacher, 1880, in-12 (tiré à 100 ex.).

Guerrero. PEDRELL. Notice bibliographique sur les œuvres de Guerrero dans : Hispaniæ Schola musica sacra, t. II, p. XXIX-XLV.

Guglielmi. PIOVANO (F.). Elenco cronologico delle opere di Pietro Guglielmi (Rivista musicale italiana, XII, 1905, p. 407-446).

— PIOVANO (F.). Notizie storico-bibliografiche sulle opere di Pietro Carlo Guglielmi (Guglielmini) con appendice su Pietro Guglielmi (*idem*, XVI, 1909, pp. 243-270, 475-505 et 785-820, et XVII, 1910, pp. 59-90, 376-414, 554-589 et 822-877).

Guido d'Arezzo. BOTTÉE DE TOULMON. Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo (Mémoires de la Société des Antiquaires de France, XIII, 1837, pp. 264-283; tirage à part, s. d. in-8, 21 p.)

— Voy. I : MURR.

Habert (Joh. Ev.). Joh. Ev. Habert, Kurze Selbstbiographie und Verzeichniss seiner Werke. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905, in-8.

Haendel. MAINWARING (John). Memoirs of the life of the late G.-F.

Handel. To which is added a Catalogue of his works and observations upon them. London, Dodsley, 1760, in-8, 208 p.

— Rolland (Romain). Haendel. Paris, Alcan, 1910, petit in-8, 245 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 237-244).

— Streatfeild (R. A.). The Granville collection of Handel manuscripts (the Musical Antiquary, july 1911).

Hammerschmidt. (Bibliographie des œuvres de Hammerschmidt, dans l'introduction de ses Ausgewählte Werke, publiées par Leichtentritt, Denkmäler deutscher Tonkunst, XL. Bd., 1910, pp. XIII-XXI).

Hasse. Eitner (Robert). Joh. Ad. Hasse's Werke auf der kgl. Bibliothek zu Berlin (Monatshefte für Musikgeschichte, XI, 1879, nos 5 à 8 et 11).

— Müller (Walther). Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, mit thematischem Katalog der liturgischen Kirchenmusik J. A. Hasse's. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911, in-8, VII-179 p.

— Voyez ci-dessus, an nom de Graun, le titre de l'ouvrage de Mennicke.

Hassler. Eitner (Robert). Chronologischen Verzeichniss der gedruckten Werke von Hans Leo von Hassler und Orlandus de Lassus, nebst alphabetisch geordnetem Inhaltsanzeiger. Berlin, Bahn, 1874, in-8. 146 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte V. und VI, 1873 und 1874).

Hauptmann. Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Moritz Hauptmann's. Leipzig, 1876, in-8.

Haussmann (Valentin). (Catalogue de ses œuvres, dans l'introduction de ses Ausgewählte Instrumentalwerke, publiées par F. Bölsche, Denkmäler deutscher Tonkunst, XVI. Bd., 1904, p. VIII-X).

Haydn. Albrecht (Const.). Thematisches Verzeichniss der sämmtlichen Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncello von Joseph Haydn. Dresden, s. d.

— Aufsätze aus Tageszeitungen zu Joseph Haydn's 100. Todestag (Die Musik, VIII. Jahrgang, Heft 23, septembre 1909, pp. 301-308, et IX, Jahrgang, Heft 7, janvier 1910, p. 44-45).

— Brenet (Michel). Haydn. Paris, Alcan, 1909, petit in-8, 207 p. (Catalogue et ouvrages à consulter, pp. 195-207).

— Brooklyn public library. Franz Joseph Haydn, 1732-1809 ; a list

of books with references to periodicals in the Brooklyn public library. Brooklyn, N. Y., 1909, in-8, 8 p.

— Hadden (J. Cuthbert). Haydn. London, Dent, 1902, in-12, 232 p. (Catalogue et bibliographie en appendice).

— Joseph Haydn's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamt-Ausgabe. Serie 1. Symphonien, I Bd. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908, in-fol. (Avec catalogue thématique dans l'introduction).

— Pohl (C.-F.). Joseph Haydn. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1878-1882, in-8, tomes I et II, xx-423 et viii-383 + 14 p. (Ouvrage inachevé. En appendice au t. II, catalogue thématique des œuvres composées par Haydn de 1766 à 1790).

— Verzeichniss der Symphonien von Jos. Haydn welche bei Carl Zulehner zu Mainz zu haben sind, S. l. n. d., in-12.

— Wurzbach (C. von). Joseph Haydn und sein Bruder Michael. Zwei bio-bibliographischen Kunstler-Skizzen. Wien, Hof und Staats-Druckerei, 1861, in-8.

— Voyez I. Albrecht, Challier. III, Bruxelles : (Wotquenne, Catalogue de la bibl. du Conserv., t. II, pp. 464 et suiv., Catalogue thématique des symphonies de Haydn).

Haydn (Michael). Berger (L. H.). Thematisches Verzeichniss der Symphonieen, Konzerte. u. s. w., von Michael Haydn (Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich. XIV. Jahrgang, I. Teil, 1907, Michael Haydn, Instrumentalwerke, Einleitung.)

Heinichen. Seibel (G. A.). Das Leben des kgl. polnischen und Kurfürstlichen Sächsischen Hofkapellmeisters Johann David Heinichen, nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern und thematischem Katalog seiner Werke. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1913, in-8, viii-102 p.

Heller (Stephen). Catalog der im Druck erschienenen Compositionen von Stephen Heller. Leipzig, Senff, 1868, in-8, 12 p.

— Schütz (R.). Stephen Heller, ein Künstlerleben. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911, in-8, x-140 p. (Catalogue en appendice).

Hermann. Haberl (Fr. X.). Mathias Hermann Werrecorensis. Eine bio-bibliographische Studie. (Monatshefte für Musikgeschichte, III, 1871, n° 12).

Herzogenberg. Verzeichnis der Compositionen von Heinrich von Herzogenberg aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1900. in-8, 32 p.

Hiller (Joh. Ad.). Peiser (Karl). Johann Adam Hiller, Leipzig, Hug, 1894, in-8, 126 p. (avec catalogue).

Hoffmeister. Catalogue thématique de toutes les œuvres pour la flûte traversière composées par M. F. A. Hoffmeister. Vienne, l'auteur, 1800, in-4.

Houck. Catalogus der Compositien van Iz. A. Houck. Deventer, Deventer Boek en Steendrukkerij, 1904.

Huber. Boller (Max). Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Hans Huber. Leipzig, Hug, 1912, in 8.

Hummel. Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke (a, nach Opus-Zahlen geordnet; b, Sammlungen ohne Opus-Zahlen geordnet; c, alphabetisch Verzeichniss). Wien, Kulm et Krauss, 1903. in-8, 49 p.

Indy (V. d'). Voyez I : Seré.

Ingegnieri. Haberl (Fr. X.). Marcantonio Ingegnieri. Eine bio-bibliographische Studie (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1908, pp. 78-94).

Jachet de Mantua. Eitner (Robert). Bibliographie der Werke Jachet di Mantua (Monatshefte für Musikgeschichte, XXI, 1889, nos 8 et 9).

Jannequin. Brenet (Michel). Musique et musiciens de la Vieille France. Paris, Alcan, 1911, in-18, 251 p. (Bibliographie des œuvres de Clément Jannequin, pp. 123-130).

Jaques-Dalcroze. Edition Jobin et Cº. Œuvres de E. Jaques-Dalcroze. Paris, Jobin, s. d. in-8, 104 p.

Kahn. Radecke (Ernst). Robert Kahn, mit Verzeichnis seiner Compositionen und seinen Bildniss. Leipzig, 1894, in-8, 24 p.

Karg-Elert (Siegfried). Kompositions-Verzeichnis der erschienenen und demnächst erscheinenden Werke, mit einer monographischen Skizze von Hans Avril. Berlin, Simon, 1908, in-8.

Kastner. Ludwig (Hermann). Johann Georg Kastner, ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1886, 3 vol. in-8, IX-422, 440 et VII-424 p. (Catalogue, III, pp. 347-396).

Keiser. Verzeichniss der in der Abtheilung der kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen Compositionen von Reinhard Keiser. (Cæcilia, XXIII, pp. 99 et suiv.)

Kerll (J. K.). (Catalogue de ses œuvres, dans l'introduction de ses Ausgewählte Werke, publiées par A. Sandberger, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II. Jahrg., 2 Bd., 1901).

Kienzl. Verzeichniss der bis jetzt im Druck erschienenen Werke von Wilhelm Kienzl. Leipzig, Kahnt, 1907, in-8, IV-76 p.

Klughardt. Gerlach (L.). August Klughardt, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Hug, 1902, in-8, VIII-176 p. (avec catalogue).

Königsperger. Verzeichniss der Werke M. Königsperger's. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1897, pp. 32-34).

Kretschmer. Schmid (Otto). Edmund Kretschmer. Sein Leben, Schaffen und Wirken. Dresden, Hönsch et Tiesler, in-8, 161 p. (Catalogue, pp. 155-159).

Kücken. Voyez I : Vollständiges Verzeichniss.

Kuhnau. Richter (B. F.). Verzeichniss der Kirchenmusiken Johann Kuhnau's aus dem Jahren 1707-1721 (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIV, 1902, n° 10).

Ladmirault. Voyez I. Seré.

Lalo. Voyez I Seré, Servières.

Lang. Starke (Reinhold). Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis. (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXI, 1899, n°s 7 et 8, avec bibliographie).

Lassus. Voyez ci-dessus, II, au nom de : Hassler.

Layolle. Tricou (G.). Documents sur la musique à Lyon au XVIe siècle, d'après des notes de M. le Dr Coutagne. Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1899, gr. in-8, 48 p. (Tirage à part des Mémoires de la Société littéraire de Lyon, 1896-1897. Catalogue des œuvres de F. de Layolle, pp. 13-23).

Lechner. Eitner (Robert). Leonard Lechner (Monatshefte für Musikgeschichte, X, 1878, n°s 10 à 12 ; avec bibliographie).

Lekeu. Voyez I. Seré.

Leo. Leo (Giacomo). Leonardo Leo, Musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali. Napoli, Melfi, 1905, gr. in-8, 115 p. (Bibliographie en appendice).

Leybach. Catalogue des œuvres de Leybach publiées en France et à l'étranger. Toulouse, Hebrail, Durand, 1874, in-8, 16 p.

Liszt. Chantavoine (Jean). Liszt, F. Alcan, 1910, petit in-8, 248 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 240-247).

— Friwitzer (L.). Chronologisch-systematiches Verzeichniss sämmt-

licher Tonwerke Fr. Liszt's (Musikalische Chronik, Wien, V, 1887, n°s 3 à 8).

— Göllerich (A.). Verzeichniss sämmtlicher musikalischen Werke von Franz Liszt (Neue Zeitschrift für Musik, LIV et LV).

— Mirus (A.). Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. Weimar, Thelemann, 1889, in-8, 16 p. ; 2te, neu bearbeitete Auflage, *idem*, 1892, in-8, 64 p. 4 pl. 3te Auflage, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902. in-8, XI-81 p.

— Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt, von dem Autor verfasst. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1855, in-8. Neue vervollständigte Ausgabe, *idem*, 1887, in-8. *Idem*, s. d. (1912), in-8, 162 p.

Loewe. — Hirschberg (Leopold). Carl Loewes Chorgesänge weltlichen Inhalts (avec catalogue) (Die Musik. VII. Jahrgang. Hefte 23 et 24, septembre 1908).

— Scheithauer (Bruno). Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke von Carl Loewe. Berlin, 1886.

— Wellmer. Carl Loewe. Biographie und Verzeichniss seiner sämmtlichen Werke. Leipzig, 1886, in-8.

Loudier. Gerdebat. Sophronyme Loudier, bio-bibliographie. Paris, libr. générale, 1879, in-16, 16 p.

Lully. La Laurencie (L. de). Lully. Paris, F. Alcan, 1911, petit in-8, 243 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 235-242).

Lux. Reissmann (Aug.). Friedrich Lux, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1887, in-8, 130 p. (avec catalogue en appendice).

Lyser. Hirschberg (Leopold). Der Taube Musikant [Biographie de J.-P. Lyser et bibliographie de ses écrits et dessins] (Die Musik, VI. Jahrgang, Heft 16, mai 1907).

Marenzio. Haberl (Fr.-X.). Luca Marenzio. Eine bio-bibliographische Skizze (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1900, pp. 93-104).

Marschner. Gaartz (Hans). Die Opern Heinrich Marschner's. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, in-8, VIII-100 p. (en appendice, Marschner-Literatur).

Martini. Busi. (L.). Il Padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII. Vol. I (seul paru), Bologna, Zanichelli, 1891. in-8, XXVIII-523 p. (pp 467-507, Catalogue des œuvres de G. B. Martini existant à la bibliothèque du Liceo musicale de Bologne).

Marx. — Hirschberg (Leopold). Der Tondichter Adolph Bernhard, Marx (avec bibliographie) (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, X, 1908-1909, pp. 1-72).

Massenet. Voyez I. Seré. Servières.

Méhul. Pougin (Arthur). Méhul, sa vie, son génie, son caractère. Paris, Fischbacher, 1889, in-8, 399 p. (Catalogue, pp. 383-394).

Mendelssohn-Bartholdy. — Systematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipgiz, Fritzsch, s. d. in-8, 30 col.

— Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Breitkopf et Härtel, s. d. in-8 ; 2te Auflage, *idem*, 1873, gr. in-8, 82 + 15 p. ; 3te vervollständigte Ausgabe, *idem*, 1882, in-8 v-115 p.

— Zum 100. Geburtstage Mendelssohns (liste d'articles) (Die Musik, VIII. Jahrgang, Heft 12, mars 1909).

— Voyez I : Albrecht, Verzeichniss sammtlicher Lieder, Vollständiges Verzeichniss.

Merkel. Janssen (P.). Gustav Merkel. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Mit Portrait, einem Verzeichniss seiner sämmtlichen Werke und einem Noten Fac-Similé. Leipzig, 1886, in-8, 61 p.

Messager. Voyez I : Seré.

Mitterer. Ignaz Mitterer's sämmtliche Werke Katalog. Regensburg, Coppenrath, s. d. in-8, 27 p.

Monn. (Catalogue thématique des œuvres de Math. Georg Monn et Joh. Chr. Monn, dans l'introduction du tome XXXIX (XIX. Jahrg., II. Teil) des Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich).

Monteverdi. Vogel (Emil). Claudio Monteverdi, Leben, Wirken und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke. (Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft, III, 1887, pp. 315-450. Tirage à part, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1887, in-8).

Morlacchi. Mezzanotte (Ant.). Catalogo delle opere musicali del celebre maestro cavaliere Francesco Morlacchi. Perugia, Santucci, 1843, in-8, 22 p.

— Rossi-Scotti (G.-B. de). Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia. Memorie istoriche, precedute dalla biografia et bibliografia musicale Perugina dell'istesso autore. Perugia, Bartelli, 1860, in-4, LI-140 p.

— Prospetto cronologico delle composizioni del maestro Cav. F. Morlacchi. N° I. Opere teatrali. Perugia, Buoncompagni, 1878, in-8, 15 p.

Moschelès. Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebücher hrsg. von seiner Frau. Mit einem Verzeichniss seiner Kompositionen. Leipzig, Duncker et Humblot, 1873, 2 vol. in-8, 320 et 364 p.

— Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Ignaz Moschelès, Leipzig.

Moussorgski. Alheim (Pierre d'). Moussorgski. Paris, Mercure de France, 1896, in-12, 322 p. (Catalogue et bibliographie, p. 277-301).

Mouton. Brenet (Michel). Jean Mouton, avec Catalogue de l'œuvre religieux de Mouton (La Tribune de Saint-Gervais, décembre 1899).

Mozart (Léopold). (Catalogue thématique d'œuvres de Léopold Mozart, dans l'introduction de ses Ausgewählte Werke, publiées par Max Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., II. Bd. 1910).

— (Wolfgang A.). André (A). Thematisches Verzeichniss sämmtlicher Kompositionen von W.-A. Mozart, so wie er solches vom 9 Febr. 1784 an, bis zum 15 nov. 1791 eigenhandig niedergeschrieben hat. Offenbach, André, 1805, in-4, 63 p. (lithographié). Neue mit dem Original.-Manuscript nochmals verglichene Ausgabe, *idem*, 1828, in-4, 63 p.

— Curzon (Henri de). Essai de bibliographie mozartine. Revue critique des ouvrages relatifs à W.-A. Mozart et à ses œuvres. Paris, Fischbacher, 1906, in-8, 39 p.

— Fleischer (Oscar). Mozart. Berlin, Hofmann, 1899, in-8, XI-215 p. (Bibliographie en appendice).

— Genée (Rudolf) Die Musikhandschriften Mozart's in der Berliner Kgl. Bibliothek (Mitteilungen der Mozart-Gemeinde, 1895, Heft 1).

— Genée (Rudolf). Mozart's thematisches Verzeichniss seiner Werke von 1784 bis 1791 (*idem*, 1903, Heft 10).

— Henkel (Dr E.). Uber Mozart'sche Manuskripte (*idem*, 1898, Heft 5).

— Hirsch (Paul). Katalog einer Mozart-Bibliothek. Zu W. A. Mozart's 150. Geburtstag, 27 januar 1906. Frankfurt am Main, Wüston et Schönfeld, 1906, in-8, IV-75 p. portr. (tiré à 100 ex., non mis dans le commerce).

— Hirsch (Dr R.). Mozart's Schauspieldirektor. Musikalische Reminiscenzen. Leipzig, 1859, in-16, 96 p. (Bibliographie, pp. 72-92).

— Horner (J.). Katalog des Mozart-Museums im Geburts-und Wohnzimmer Mozarts zu Salzburg. Salzburg, Kerber, 1882, in-8, 24 p. ; édition anglaise, *idem*, 1894, in-8, 12 p. ; édition française, *idem*, 1894, in-8 ; 2te Auflage, in Druck gelegt durch J. Ev. Engl, *idem*, 1898, in-8, xv-31 p. ; 3te Aufl., *idem*, 1901, in-8, 46 p.

— Köchel (Ludwig von). Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W.-A. Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1862, gr. in-8, xx-551 p. Nachtrag zum Chronologisch-thematischen Verzeichniss, etc., *idem*, 1890, in-8, 32 p. Zweite Auflage bear, beitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee ; *idem*, 1905, gr. in-8, xlviii-676 p.

— Mozartiana (liste d'articles) (Die Musik, V. Jahrgang, Heft 11, mars 1906).

— Moyses (Karl). Systematischer Katalog über sämmtliche im Mozarteums Archive zu Salzburg befindlichen Autographe und sonstige Reliquien W.-A. Mozart's. Salzburg, 1862, in-8.

— Scheurleer (Dr P.-F.). Mozart's Verblijf in Nederland. 'S Gravenhage, 1883, in-8, 160 p. (avec bibliographie).

— Thematisches Verzeichniss derjenigen Original-Handschriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a/M. besitzt. Offenbach, André, 1841, in-8, 79 p.

— Thematisches Verzeichniss werthvoller meist noch ungedruckter Original-Handschriften W.-A. Mozart's. Berlin, Stage, s. d. (1856) in-8, 15 p.

— Wurzbach (Dr C. von). Mozart-Buch. Wien, J. Klemm, 1869, petit in-8, 295 p. (avec bibliographie).

— Wyzewa (T. de) et Saint-Foix (G. de) W.-A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777). Essai de bibliographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître. Paris, Perrin, 1912, gr. in-8, 2 volumes, xiv-523 et 455 p. 8 portr. 4 fac-similés.

— Voyez I : Albrecht, Challier.

Muffat. Werra (Ernst von). Georg und Gottlieb Muffat. Biobibliographische Studie. (Kirchenmusikaliches Jahrbuch, 1893, pp. 43-52).

Nanino. Haberl (Fr.-X.). Giovanni-Maria Nanino, Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1891, pp. 81-97). — Radiciotti (G.). Giovanni-Maria Nanino, musicista tiburtino del secolo XVI. Vita ed opere secondo i documenti archivisti e bibliografici. Traduzione dal tedesco. Pesaro, tip. Nobili, 1906.

Naumann. Mannstein (H.-F.). Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des Kurfürstlicher Sachsischer Kapellmeister Naumann, nebst historische und kritische Notizen eines Kunst-Kenners. Dresden, Arnold, 1841, in-8, 14 p.

Nicolaï. Zu Otto Nicolaï's 100, Geburtstage (liste d'articles) (Die Musik, IX. Jahrgang, Heft 22, août 1910).

Niedermeyer. Vie d'un compositeur moderne. Niedermeyer (1802-1861) avec une introduction par C. Saint-Saëns. Paris, Fischbacher, 1893, in-4, XIV-188 p. (Catalogue, pp. 151-161).

Ockeghem. Brenet (Michel). Jean de Ockeghem, maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, étude bio-bibliographique d'après des documents inédits (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, XX, 1893, pp. 1-33; tirage à part, à 50 ex., non mis dans le commerce, Paris, 1893, in-8 ; reproduit dans le volume de l'auteur : Musique et musiciens de la Vieille France, Paris, Alcan, 1911, in-18, pp. 63-82 ; reproduit dans les Annales du cercle archéologique de Termonde, 2e série, t. XIV, 1912.)

Paganini. Bonaventura (Arn.). Gli autografi musicali di N. Paganini. (La Bibliofilia, XII, 1910, n° 1. Tirage à part, in-4, 31 p. 6 facsimilés).

Palestrina. Brenet (Michel). Palestrina. Paris, Alcan, 1906, petit in-8, 231 p. (Catalogue, ouvrages à consulter, pp. 217-229).

— Giovanni Pierluigi de Palestrina's Werken. Erste Kritisch revidierte Gesamtausgabe. 33er Bd. : Nachträge, Diminutionen und Lautentabulaturen nebst Verzeichniss der Textanfänge sämtlicher Kompositionen Palestrinas und einen thematischen Katalog derselben. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908, in-folio.

Paminger. Weinmann (Karl). Leonhard Paminger, Ein bio-bibliographischer Beitrag zur Musikgeschichte des 16, Jahrhunderts (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1907, pp. 122-135).

Pedrell. Al maestro Pedrell. Escritos heortasticos. Supplemento :

Notas biograficas, notas bibliograficas, indices. Tortosa, Casa del Orfeo Tortosi, 1911, gr. in-8, xxiv-332 et 60 p. 2 pl.

Pergolèse. Radiciotti (G.). G.-B. Pergolesi, Vita, opere ed influenza su l'arte (avec bibliographie). Roma, Musica, 1910, in-8, 292 p.

Petrucci. Voyez I : Catalani, Schmid, Squire, Vernarecci.

Pfitzner. Louis (Rudolf). Hans Pfitzner, Biographie, sowie vollständiges Verzeichniss seiner Werke. Leipzig, Kahnt, 1901, in-8, 18 p.

Phalése. Voyez I : Goovaerts.

Philips. Bergmans (P.). L'organiste des archiducs Albert et Isabelle, Peter Philips, bio-bibliographie (Bulletin de l'Académie royale d'a chéologie de Belgique, 1902, n° 7).

Piccinni. Cametti (A.). Saggio cronologico delle opere teatrali (1754-1794) di Nicolo Piccinni (Rivista musicale italiana, VIII, 1901, pp. 75-100).

Pierné. Voyez I : Seré.

Poueigh. Voyez I : Seré.

Praetorius. Eitner (Robert). Jacob Praetorius und seine Familie (avec bibliographie) Monatshefte für Musikgeschichte, III, 1871, n° 5).

Purcell. Arkwright. Bibliography of Purcell's church Music (The musical Antiquary, July 1910).

— Squire (W. Barclay). Purcell's dramatic music (avec bibliographie) (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V. 1903-1904, pp. 489-564).

Raff. Schafer (Albert). Chronologisch systematisches Verzeichniss der Werke Joachim Raff's mit Einschluss der verloren gegangenen, unveröffentlichten und nachgelassenen Kompositionen dieses Meisters. Wiesbaden, Berchtold, 1889, in-8, vii-164 p.

Rameau. Brenet (Michel). Rameau, essai de bibliographie (Le Courrier musical, 15 mai et 1er juin 1908).

— Laloy (L.). Rameau, Paris, Alcan, 1908, petit in-8, 247 p. (Bibliographie, pp. 241-246).

Raselius. Auer (J.). Andreas Raselius Ambergensis, sein Leben und seine Werke. Eine Studie. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892, in-8, 48 p. (avec bibliographie).

Ravel. Voyez I : Seré.

Reger. Max Reger's Werke im Konzertleben. Leipzig, Lauterbach und Kuhn. Verlagskatalog, 1905, in-8, 15 p.

Regnart. EITNER (Robert). Jakob Regnart (avec bibliographie) (Monatshefte für Musikgeschichte, XII, 1880, nos 6 à 8).

Reinecke. REINECKE (Franz). Verzeichniss der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen von Carl Reinecke. Leipzig, Reinecke, 1889.

Reiner. DRESSLER. Jakob Reiner (avec bibliographie) (Monatshefte für Musikgeschichte, III, 1871, n° 7).

Reusner. TAPPERT. Esajas Reusner, der Kammer-Lautenist des grossen Kurfürsten (avec bibliographie) (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXII, 1900, n° 8).

Reyer. Voyez I : SERVIÈRES.

Rhau. Georg Rhau (Monatshefte für Musikgeschichte, X, 1878, n° 9).

Riccio. Chronologisches Verzeichniss der Druckwerke Teodoro Riccio's (Monatshefte für Musikgeschichte, XII, 1880, nos 11 et 12).

Richter. MATHIAS (Fr.-X.). Thematisches Katalog der im Strassburger Münsterarchiv aufbewahrten Kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richter's (Riemann-Festschrift, Leipzig, Hesse, 1909, in-8, pp. 394-422).

Riemann. Verzeichnis der Werke Hugo Riemann's. (Riemann-Festschrift, pp. XXV-XL).

Rore. EITNER (Robert). Ciprian Rore (bibliographie) (Monatshefte für Musikgeschichte, XXI, 1889, nos 3 à 5).

Rosenmüller. HORNEFFER. Verzeichnis der Werke Johann Rosenmüller's (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXI, 1899, nos 4 à 6).

Rossi. PRUNIÈRES (Henri). Notes bibliographiques sur les cantates de Luigi Rossi (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XIV. Jahrg,, 1912-1913 pp. 109-111).

— WOTQUENNE (Alfred). Étude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi. Bruxelles, Coosemans, 1909, in-8, XII-30 + 22 p.

Rossini. Catalogue of the unpublished compositions of Rossini. On Sale : may 30, 1878. London, Puttick et Simpson, in-8 (121 numéros).

— HIRT (G.-C.). Di alcuni autografi di G. Rossini (Rivista musicale italiana, II, 1895, pp. 23-35).

— Zanolini (A.). Biografia di Gioacchino Rossini. Bologna, 1875, in-8 (Avec catalogue chronologique).

Rousseau. Tiersot (Julien). Jean-Jacques Rousseau. Paris, Alcan, 1912, petit in-8, 281 p. (Bibliographie, pp. 275-280).

Roussel. Voyez I : Seré.

Rubinstein. — Catalog der im Druck erschienenen Compositionen von Anton Rubinstein. Nach der Opuszahl geordnet. Leipzig, Senff, 1868, in-8 ; nouvelle édition, *idem*, 1889.

Ruffo. Torri (Luigi). Vinzenzo Ruffo, madrigalista e compositore di musica sacra del secolo XVI. Ricerche bio-bibliografiche (Rivista musicale italiana, III, 1896, pp. 635-683, et IV, 1897, pp. 233-251).

Saint-Saëns. Catalogue général et thématique de ses œuvres, Paris, Durand, 1897, in-8.

— Voyez I : Seré, Servières.

Sammartini. — Saint-Foix (G. de). La chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean-Baptiste Sammartini (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV. Jahrgang, 1913-1914, pp. 308-324).

Schmitt (Florent). Voyez I : Seré.

Schneider. Kempe (Fr.). Friedrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild. Dessau, 1859, in-8 ; 2te Aufl. Berlin, 1864 (avec catalogue).

Schobert. — (Catalogue thématique des œuvres de Jean Schobert, dans l'introduction de ses œuvres choisies, publiées par H. Riemann, Denkmäler deutscher Tonkunst, XXXVII. Bd., 1909, pp. XVII-XXII.)

Schubart. Holzer (E.). Schubart als Musiker. Stuttgart, Kohlhammer, 1905, in-8, 178 p. (Darstellungen aus der Wurttembergischen Geschichte, II. Bd) (avec bibliographie).

Schubert. Curzon (Henri de). Franz Schubert, Bibliographie critique Paris, Picard, s. d. (1897) in-8. (Bibliothèque des bibliographies critiques).

— Curzon, (de). Les lieder de Franz Schubert. Esquisse critique suivie du catalogue chronologique et raisonné des lieder et d'une note bibliographique. Paris, Fischbacher, 1900, in-12, 113 p.

— Dorffel (Alfred). Systematisch-alphabetisches Verzeichniss der

in Deutschland im Druck erschienenen Compositionen von Franz Schubert. Leipzig, Fritzsch,s. d. in-8, 40 col.

— Friedlander (Dr Max). Beiträge zur Biographie F. Schubert's. Inaugural-Dissertation. Berlin, 1889, in-8 (Additions et corrections au Catalogue de Nottebohm, v. ci-après).

— Katalog der Schubert-Ausstellung in der K. K. Reichshaupt-und Residenzstadt Wien. Wien, Schulze, 1897, in-16, xii-229 p.

— Kreissle von Hellborn (Dr Heinrich). Franz Schubert. Wien, Gerold, 1865, in-8, 619 p. (avec catalogue). Traduction anglaise par Coleridge, Londres, Longman, 1869, 2 vol. in-8, avec catalogue thématique en appendice.

— Nottebohm (Gustav). Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert. Wien, Schreiber, 1874, n-8, 288 p.

— Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Franz Schubert. Wien, Diabelli, s. d. (1852), in-4.

- Voyez I : Albrecht, Verzeichniss sammtl. Lieder, Vollständiges Verzeichniss.

Schumann. — Dörffel (Alfred). Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann. Mit genauer Angabe der Titel, der Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Compositionen, der Uberschriften zu den einzelnen Sätzen, der Tempo-und Taktbezeichnungen, der Tonarten, der Textanfänge, der Verleger, der Preise und der sämmtlichen Ubertragungen, sowie mit einem ausführlichen Sachregister. Leipzig, Fritsch, 1871, in-8, 48 col.

— Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's, mit Angabe des Jahres ihres Entstehens nebst den bis auf die neueste Zeit gefertigten Arrangements. Leipzig, Schubert, s. d. in-4; 2te, 3te Auflage, *idem*, 1860, 1863; 4te Aufl., *idem*, s. d. in-4, 112 p.

— Whistling (A.). Systematisch geordnetes Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Robert Schumann, mit Angabe der Verleger und Preise. Leipzig, Whistling, 1851, in-8, iii-52 p.

— Zu Robert Schumann's Gedächtniss (liste d'articles) (Die Musik, V. Jahrgang, Heft 24, september 1906).

— Zu Robert Schumann's 100. Geburtstage (liste d'articles) (Die Musik, IX. Jahrgang, Heft 24, septembre 1910).

— Voyez I, Verzeichniss sämmtl. Lieder.

Schütz. Eitner (Robert). Heinrich Schütz (Sagittarius). Verzeichniss seiner bis heute aufbewahrten Werke (Monatshefte für Musikgeschichte, XVIII, 1886, nos 5 à 7).

— Spitta (F.) Verzeichniss der Werke von H. Schütz, für den praktischen Gebrauch (Monatschrift für Gottesdienst, februar 1914).

Schweitzer. Maurer (Julius). Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, in-8, 82 p. (avec catalogue chronologique et bibliographique).

Seidl. Frankenstein (L.). Arthur Seidl. Ein Lebensbild, mit einem Verzeichniss sämtlicher Werke Arthur Seidl's. Regensburg, Bosse, 1913, in-8, 40 p.

Seydelmann. Cahn-Speyer (R.). Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1909, in-8, II-304 p. (avec catalogue chronologique et bibliographique).

Séverac (D. de). Voyez I : Seré.

Sibelius. Newmarch (Rosa). Jean Sibelius. Ein Finnländischer Komponist. Deutsch von L. Kirschbaum. Mit einem Verzeichniss der bisher im Druck erschienenen Werke von Sibelius. Leipzig, 1906, in-8, 32 p.

Smetana. Ritter (William). Smetana. Paris, Alcan, 1908, petit in-8, 243 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 233-241).

— Teige (Karel). Catalogue chronologique des œuvres de Smetana (en langue tchèque). Prag, 1893.

Spindler. Flamme (Chr.). Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke und Bearbeitungen von Fritz Spindler. Leipzig, Hug, 1892, in-8, 45 p.

Spohr. Jantzen (J.). Verzeichniss sämmtlicher in Druck erschienenen Werke des Dr. Louis Spohr, nach Reihenfolge der Opus-Zahlen mit Angabe der Tonarten, der Verleger, der Preise und der Bearbeitungen. Cassel, Luckhardt, s. d., in-8, 15 p.

— Schletterer (H.-M.). Ludwig Spohr. Ein Vortrag. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1881, in-8, XXXIX-36 p. (avec catalogue historique et systématique).

— Zu Louis Spohr's 50. Todestage (liste d'articles) (Die Musik, IX. Jahrgang, Heft 22, août 1910).

Springer. Max Springer sämmtliche Werke. Regensburg, Coppenrath, s. d., in-8, 51 p.

Staden. Johann Staden, eine Bio-bibliographie (Monatshefte für Musikgeschichte, XV, 1883, n[os] 9 à 11).

Steffani. Riemann (Hugo). Bibliographie des opéras de Steffani (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, XI. Jahrgang, II. Bd., Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911, in-fol. Introduction).

Stewart. Culwick (J.-C.). The works of Sir Robert Stewart. Dublin, University Press, 1902, in-12, 24 p.

Stradella. Catelani (A.). Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell' archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena. Modena, 1866, in-4, 42 p.

— Hess (H.). Die Opern Stradella's (avec catalogue en appendice). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1906, in-8, 93 p. (Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft, 2[te] Folge, Heft 3).

Strauss (J.). Flamme (E.). Verzeichniss der sämmtlichen im Druck erschienenen Kompositionen von Johann Strauss (Vater), Johann Strauss (Sohn), Josef Strauss und Eduard Strauss. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1898, in-12, 90 p.

Strauss (Richard). Kulz (Walter). Richard Strauss. Ein Verzeichniss seiner Werke und der einschlägigen Literatur. München, 1910, in-8. (Programm-Buch der Münchener Strauss-Woche, 23-28 juin 1910).

— Vollständiges Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von R. Strauss. Mit Porträt und biographische Daten, sowie einer Einführung von Richard Specht. Wien, Universal-Edition, 1910, in-8, 42 p.

Sweelinck. Tiedeman. Essai bio-bibliographique sur J. P. Sweelinck (en hollandais) (Imprimé en tête du Regina cœli de Sweelinck, publié à Utrecht, 1869, in-4).

Thalberg. Voyez I : Vollständiges Verzeichniss.

Tinel. Edgar Tinel's Werke. Leipzig, Breitkopf et Härtel 1889, in-8, 8 p.

Tschaïkowsky. Jurgenson (P.). Catalogue thématique des œuvres de Tschaïkowsky (en russe). Moscou, Jurgenson, 1897, in-8, 168 p.

— Newmarch (Rosa). Tschaïkowsky, his life and works. London, Grant Richards, 1900, in-8, 232 p. (avec catalogue).

— Polowtzeff. Le musée Tschaïkowsky, à Klim (en russe). Moscou, Jurgenson, 1904.

Ugolino d'Orvieto. HABERL. (Fr.-X.) Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1895, pp. 40-49).

Vecchi (Orfeo). HABERL (Fr.-X.). Orpheo Vecchi, eine Studie über dessen Leben und Werke (avec bibliographie) (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1907, pp. 166-176).

Verdi. TORRI (Luigi). Saggio di bibliografia Verdiana (Rivista musicale italiana, vol. VIII, 1901, pp. 379-407).

— VANBIANCHI (C.). Nel primo centenario di G. Verdi. Saggio di bibliografia verdiana. Milano, Ricordi, 1913.

Victoria. HABERL F.-X.). Tomas Luis de Victoria. Eine bio-bibliographische Studie (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1896, pp. 72-84).

— PEDRELL (F.). Estudio bio-bibliographico destinado a preparar una edicion completa de las obras del insigne maestro abulense Tomas Luis de Victoria (Revista contemporanea, octobre 1896 à mars 1897; partiellement reproduite dans les préfaces de l'édition des œuvres complètes de Victoria, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902 et suiv., in folio).

Vierling. George Vierling's im Druck erschienene Compositionen, 1847-1897. Norden, 1897, in-8, 11 p.

Viotti. POUGIN (Arthur). Viotti et l'école moderne de violon. Paris et Bruxelles, Schott, 1888, in-8, 191 p. (bibliographie et catalogue, pp. 160-188).

Vittoria. Voyez *Victoria*.

Vogler. — SCHÄFTHAUTL. (K. E.). Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System, seine Werke, seine Schule. Augsbourg, Huttler, 1887, in-8, XVI-302 p. (avec catalogue).

— Verzeichniss der von dem als Theoretiker und Compositeur in der Tonkunst berühmten dahier verstorbenen Abt G.-J. Vogler nachgelassenen, grösstentheils noch nicht bekannten praktischen und theoretischen im Manuscript vorhandenen Werke, sowie seiner im Druck erschienenen und mehrerer fremden Musikalien. Darmstadt, 1814, in-4.

Volkmann (Robert). VOLKMANN (Hans). Robert Volkmann. Sein Leben und seine Werke, nebst Bildern, Fak-similes, Briefen und systematisch Verzeichnissen seiner gedruckten Kompositionen und deren Bearbeitungen. Leipzig, Seemann, 1903, in-8, 197 p.

Voss. Whistling. Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Charles Voss. Leipzig, 1849.

Waelput. Bergmans (P.). Notice biographique sur Henri Waelput, avec le catalogue systématique de ses œuvres. Gand, 1886, in-8, 36 p. (tiré à 175 ex.).

Waelrant. Becker (G.). Hubert Waelrant et ses psaumes, notice biographique et bibliographique publiée avec la musique d'un psaume. Paris, Fischbacher, 1881, in-12, 28 p. (tiré à 100 ex.).

Wagner. Abeling (Th.). Das Nibelungenlied und seine Literatur; eine Bibliographie und vier Abhandlungen. Leipzig, Avenarius, 1907, in-8, vii-258 p.

— Altmann (W.). R. Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905, in-8, viii-560 p.

— Collection d'ouvrages de Wagner, sur Wagner et la musique en général. Paris, A. Picard, 1912, in-8, 29 p.

— Frankenstein (Ludwig). Bibliographie der auf Richard Wagner bezüglichen Buch-Zeitungs-und Zeitschriften-Literatur für die Jahre 1907-1911. Berlin-Wilmersdorf, Hausbücher-Verlag, 1912, in-8, 80 p. (Tirage à part du Richard Wagner Jahrbuch, II, 1907, IV, 1909).

— Kastner (Emerich). Richard-Wagner-Catalog. Chronologisches Verzeichniss der von und über R. Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke, etc., etc., nebst biographischen Notizen. Offenbach a/M., André, 1878, in-8, xi-131 p.

— Kastner. Wagneriana II. Briefe R. Wagner's an seine Zeitgenossen (1830-1883). Chronologisch geordnet und mit Angabe der Quellen zusammengestellt. Wien, Wallishauser, 1885, in 8 (Réédition) : Briefe von R. Wagner an seine Zeitgenossen (1830-1883). Chronologisch geordnet, mit biographische Notizen über die Adressaten. Berlin, Liepmannssohn, 1897, in-8, vi-138 p.

— Lichtenberger (Henri). Wagner. Paris, Alcan, 1909, petit in-8, 245 p. (Catalogue et bibliographie, pp. 237-243).

— Mogavero (G.). L'opera di R. Wagner. 2 edizione con un saggio di bibliografia wagneriana. Palerme, Reber, 1895, in-16, 187 p.

— Œsterlein (Nikolaus). Katalog einer Richard Wagner Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesammte, insbesondere deutsche Wagner-Literatur bearbeitet und veröffentlicht. Leipzig, Senf, 1882, in-8,

xxx-322 p.; Zweiter Band, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1886, in-8, xxx-354 p.; Dritter Band, *idem*, 1891, in-8, xxxii-518 p.; Vierter Band, *idem*, 1895, in-8, xvi-172 p., avec double titre : Beschreibendes Verzeichniss des Richard Wagner Museums in Wien. Ein bibliographisches Gesammtbild der Kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's, von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage dem 13 Februar 1883 dargestellt. Des Kataloges einer R. Wagner Bibliothek Vierter Band.

— Œsterlein. Entwurf zu einem Richard Wagner Museum. Wien, Gutmann, 1884, in-8.

— Œsterlein. Das Richard Wagner Museum und sein Bestimmungsort, *idem*, 1884, in-8.

— Œsterlein. Das Richard Wagner Museum. Erklärung für die Besucher des Museums. Wien, Verlag des R. Wagner Museums, 1887, petit in-8.

— Œsterlein. Das Richard Wagner Museum. Leipzig, Wild, 1898, in-8.

— Pabst (P.). Verzeichniss von R. Wagner's Werken, Schriften und Dichtungen, deren hauptsächlichsten Bearbeitungen, sowie von besonders interessanter Literatur, Abbildungen, Büsten und Kunstblättern, den Meister und seine Kunstschöpfungen betrachtend. Leipzig, Pabst, 1905, in-8, 63 p.

— Richard Wagner's Werke. Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz. In-8, 12 p. (tirages successifs, 1877, 1878, etc.).

— Servières (Georges). Richard Wagner jugé en France. Paris, libr. illustrée, s. d. (1886), in-12, xxviii-330 p.

— Silège (Henri). Bibliographie wagnérienne française, donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme, parus en France et à l'étranger depuis 1851 jusqu'à 1902. Paris, Fischbacher, 1902, in-8, 36 p.

— Wagnerliteratur aus dem Originalverlag von Breitkopf et Härtel, Leipzig, und C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). Leipzig, s. d., in-8, 12 p.

Walther. Eitner (Robert). Johann Walther, biographisches und bibliographisches (Monatshefte für Musikgeschichte, X, 1878, nos 6 et 7).

Weber. Jahns (F.-W.). C. M. von Weber in seinem Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compo-

sitionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen Werke. Berlin, Schlesinger, 1871, gr. in-8.

— Weber (C.-M. von), Hinterlassene Schriften, hrsg. von Theodor Hell. Dresden et Leipzig, 1828, 3 vol. in-8; Neue Aufl. Leipzig, 1850, 3 vol. in-8 (au tome III, Weber's eigenes Verzeichniss seiner musikalischen Kompositionen bis zum Jahre 1823).

Willaert. Eitner (Robert). Adrian Willaert [bio-bibliographie] (Monatshefte für Musikgeschichte, XIX, 1887, n°s 6 à 8).

Wilm. Nicolai von Wilm, Verzeichniss seiner bisher veröffentlichten Compositionen. Leipzig, 1900, in-8.

Winterberger. Fœrster (O.). Alexander Winterberger. Seine Werke, sein Leben. Mit einem vollständigen Verzeichniss der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen. Hannover, Œrtel, 1905, in-4, 50 p.

Witt. Verzeichniss der Kompositionen und Schriften Dr Witt's (Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1890, pp. 110-113).

— Walter (Anton). Dr Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Caecilienvereins. Ein Lebensbild. Mit dem Bildnisse Dr Witt's und dem Verzeichnisse seiner Kompositionen. Regensburg, Pustet, s. d., petit in-8, VIII-262 p.; 2^le unveränderte Ausgabe, *idem*, 1906.

Wolf. Decsey (Ernst). Hugo Wolf. Berlin, Schuster et Loffler, 1904-1906, 4 vol. in-8 (au tome IV, Literatur).

— Hugo Wolf. Verzeichniss seiner Werke, mit einer Einführung von Paul Müller. Leipzig, Peters, 1908, in-8, 61 p.

Wolkenstein. Zingerle (J.-W.). Oswald von Wolkenstein (avec bibliographie) (Sitzungsberichte der K. K. Akademie der Wissenschaften zu Wien, philos. histor. Klass, Bd LXIV, 1870, pp. 619-696).

Zingarelli. Catalogo della musica lasciata dal maestro Niccolo Zingarelli e che ora si trova presso il suo cameriere Benedetto Vita. S. l. n. d. (Naples, 1837), in-8, 8 p.

III

III. — BIBLIOTHÈQUES PUBLIQUES
ET BIBLIOTHÈQUES D'ÉTABLISSEMENTS ET DE SOCIÉTÉS

Agen. Département de Lot-et-Garonne. Inventaire-Sommaire des Archives communales antérieures à 1790, rédigé par MM. Bosvieux et G. Tholin, archivistes. Ville d'Agen. Paris, impr. Paul Dupont, 1884, in-4 : Supplément à la série II, Bibliothèque d'ouvrages de musique provenant du château des ducs d'Aiguillon, 26 p.

Alexandrie. Biblioteca circolante d'Alessandria. Supplemento al catalogo generale dei libri e della musica, 1906-1907. Alessandria, soc. poligrafica, 1908, in-8, 23 p., *idem*, 1910-1911, in-8, 15 p.

Amiens. Catalogue méthodique de la bibliothèque communale de la ville d'Amiens. Sciences et Arts. Amiens, 1857, in-8, 688 p. (Musique, pp. 598-616).

Amsterdam. Bibliotheek der Universiteit van Amsterdam. Tooneel-Catalogus. Nederland. Amsterdam, Delsman en Nothenius, 1895, in-8.

— Catalogus der Muzijk en Boekwerken toebehoorende aan de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Amsterdam. 1846, 1853, 1865, 3 livr. in-8. Nieuwe uitgave, Leiden, 1877, 1884, 1889, in-8. Catalogus... en der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Amsterdam, Müller, 1895, in-8.

— Lijst van Boek-en Muziekwerken [appartenant à la même société] (Bouwsteenen der Vereeniging, etc., t. I, 1869-1872, pp. 123-134, et t. II, 1874, pp. 230-254).

Anvers. Rooses (M.). Catalogue du *Musée Plantin-Moretus*. Anvers, 4e édit. 1893 (Quelques imprimés musicaux).

Apt. Voyez I : GASTOUÉ.

Assise. CELLINI (Emidio). L'Archivio musicale del S. Convento in Assisi (Bolletino uffiziale del Ministerio della Istruzione publica, 27 maggio 1897).

Audenarde. Liste générale de la musique appartenant à l'église parochiale de Sainte-Walburge à Audenarde. Audenarde, Van Peteghem, s. d., in-4.

— Voyez I : STRAETEN (E. vander). La musique aux Pays-Bas, I, pp. 209-226.

Augsbourg. EITNER (Robert). Ein Liedercodex aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts (Monatshefte für Musikgeschichte, V, 1873, n° 8).

— SCHLETTERER (H.-M.). Katalog der in der Kreis-und Stadtbibliothek, dem städischen Archiv und der Bibliothek des historischen Vereins zu Augsbourg befindlichen Musikwerke. Berlin, Trautwein, 1879, in-8, XVI-138 p. (Beihefte zu den Monatshefte für Musikgeschichte).

Avallon. VILLETARD (H.). Un manuscrit de chant liturgique du XVe siècle, conservé à la bibliothèque d'Avallon. Étude historique, paléographique, liturgique et musicale sur un missel plénier. Tours, impr. Bouserez, 1899, in-8, 38 p.

— VILLETARD. Deux manuscrits liturgiques conservés à Avallon. Notes de liturgie et de bibliographie (Bulletin de la Société d'études d'Avallon, 1910; tirage à part, Paris, Picard, 1910, in-8, 18 p.).

Bâle. Catalog der Schweizerischen Musikbibliothek, hrsg. von der Verwaltung der offentlichen Bibliothek der *Universität* Basel. I. Musikgeschichtliche und theoretische Werke. Basel, Birkhauser, 1906, in-8, II-39 p.

— NEF (Karl). Ein Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 1902-1903, pp. 385-389).

— NEF. La bibliothèque de musique suisse, à Bâle (la Vie musicale, de Genève, I, 1907, n° 3).

— RICHTER (Julius). Katalog der Musiksammlung auf der *Universitäts-Bibliothek* in Basel (Schweiz), verzeichnet und beschrieben im Jahre 1888 von... Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892, in-8, 2 ff. et 105 p. (Beilage zu den Monatshefte für Musikgeschichte).

— Walter (Georg). Verzeichniss von Werken der Mannheimer Symphoniker im Besitze der *Universitäts-Bibliothek* in Basel und der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zurich (Festschrift zum zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Basel, Universitäts-Buchdruckerei, 1906, in-8, pp. 87-156).

Barcelone. Pedrell (F.). Catalech de la biblioteca musical de la diputacio de Barcelona ab notes, transcripcions en notacio moderna dels principals motius musicals y fac-simils dels documents més importants pera la bibliografia espanyola. Barcelona, Palau de la diputacio, 1908-1909, 2 vol. in-4, 330 et 382 p.

Berlin. Altmann (Wilhelm). Die *Kgl. Bibliothek* in Berlin in ihren Beziehungen zum Kgl. Opernhaus (1788-1843) (Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, Aug. Wilmanns gewidmet, Berlin, 1903, pp. 51 et suiv.).

— Altmann. Die deutsche Musiksammlung bei der *Kgl. Bibliothek* in Berlin (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII, 1905-1906, pp. 196-197. — Die Musik, VII. Jahrgang, Heft 2, october 1907).

— Bellermann (Friedrich). Verzeichniss der grösstentheils von Sigismund Streit dem *grauen Kloster* [Berlin] geschenckten Musikalien. Berlin, Nanck, 1856, in-4.

— Eitner (Robert). Ein Liederbuch des XV. Jahrhunderts der *Kgl. Bibliothek* in Berlin [Z 8037] (Monatshefte für Musikgeschichte, VI, 1874, n° 5).

— Eitner. Codex mus. ms. Z 21 der *Kgl. Bibliothek* zu Berlin (Monatshefte für Musikgeschichte, XXI, 1889, n° 6).

— Eitner. Neue Erwerbungen der *Kgl. Bibliothek* zu Berlin (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIII, 1901, supplément au n° 11).

— Eitner. Katalog der Musikaliensammlung des *Joachimsthal'* schen Gymnasium zu Berlin. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, in-8.

— Eitner. Thematischer Katalog der von Thulemeier' schen Musikalien-Sammlung in der Bibliothek des *Joachimsthal'* schen Gymnasiums zu Berlin. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1899, in-8, 110 p. (Beilage zu den Monatshefte, etc., 1899).

— Kopp (Arthur). Eine handschriftliche Liedersammlung der *Kgl. Bibliothek* zu Berlin (Monatshefte, etc., XXXI, 1899, nos 5 à 7).

— Kruse. Eine Musikalische Volks-Bibliothek für Berlin (Deutsche Tonkünstler-Zeitung, VI, p. 174).

— Pillet (A.). Die altprovenzalische Liederhandschrift N 2 (Cod. Phillips 1910), der *Kgl. Bibliothek* zu Berlin (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur, 1898, Heft 1-2, 1899, Heft 1-2).

— Schulz (Ferd.). Der ältere Notenschatz des *Kaiserin Augusta-Gymnasiums*. Programm. Charlottenburg, Berlin, Buchdruckerei Gutenberg, 1900, in-4, 7 p.

— Thouret (G.). Katalog der Musikaliensammlung auf der Kgl. Hausbibliothek im *Schlosse* zu Berlin. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1895, in-8, VIII-356 p.

— Voyez II : Beethoven, Mozart.

Berne. Hagen. Catalogus codicum Bernensium. Berne, 1875, in-8 (Quelques traités et mss musicaux).

Besançon. Catalogue des livres imprimés de la bibliothèque de Besançon. Sciences et Arts. Besançon, impr. Dodivers, 1875, in-4, 516 p. (Musique, pp. 366-383).

Binghamton. Binghamton, N. Y. Public library, Music and musicians. January 1911, in-8, 26 p.

Bologne. Frati (Luigi). Notizie storiche sugli scrittori e miniatori dei libri corali della chiesa di *S. Petronio* in Bologna. (Rivista delle biblioteche, VI, p. 169 et s.).

— Frati. I libri corali della basilica di *S. Petronio* in Bologna. Bologna, Zanichelli, 1896, in-4, 106 p.

— Gaspari (Gaetano). Catalogo della Biblioteca del *Liceo musicale* di Bologna, compilato da G. Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini, per cura del municipio ; Bologna, Romagnoli dell' Acqua, vol. I, Teorica, 1890, gr. in-8, XXXIX-418 p. Vol. II, Pratica, 1892, VIII-573 p. Vol. III, Pratica, compiuto e pubbl. da Luigi Torchi, 1893, IV-389 p. Vol. IV, Pratica, con appendice, compiuto e pubbl. dal Dr. Raffaele Cadolini, 1905, VIII-279 p.

— Haberl (Fr.-X.). Drucke von Ottaviano Petrucci, auf der Bibliothek des *Liceo Filarmonico* in Bologna. Ein bibliographischer Beitrag zu Ant. Schmid's Ottaviano von Petrucci (Monatshefte für Musikgeschichte, V, 1873, n°s 4 et 6).

— Liuzzi (Fern.). I codici musicali conservati nella R. *Biblioteca Universitaria* di Bologna (la Rinascita musicale, I, 1909, n° 2).

— Parisini (Federico). La Biblioteca del *Liceo musicale* di Bologna. Bologna, Societa tipografica, 1883, in-12.

— Parisini et Colombani (Ernesto). Catalogo descrittivo degli autografi e ritratti di musicisti lasciati alla reale *Accademia Filarmonica* di Bologna dall' Abb. Dott. Masseangelo Masseangeli. Bologna, Regia tipografia, 1896, in-8, 435 p.

— Torchi (Luigi). I monumenti dell' antica musica francese a Bologna (Rivista musicale italiana, XIII, 1906, pp. 451-505 et pp. 575-615).

— Bolletino dell' associazione dei musicologi italiani. Catalogo, etc. (Voyez I. Annata 1910-1911, III, Puntata, Citta di Bologna).

Bordeaux. Catalogue des livres composant la bibliothèque de la ville de Bordeaux. Musique. Bordeaux, impr. Durand, 1856, in-8, 127 p.

— Delpit (J.). Bibliothèque municipale de Bordeaux. Catalogue des Manuscrits. Tome Ier. Bordeaux, impr. Delmas, 1880, in-4, xxxiii-462 p. (liturgie, pp 37-56 ; musique, pp. 235-246).

Boston. Boston Public library. A list of books on the operas announced for production at the Boston Opera house during the season of MCMXI-MCMXII in the Public library of the city of Boston. Boston, published by the Trustees, 1911, in-8, 49 p.

— Catalogue of the Allen A. Brown collection of music in the Public library of the City of Boston. Boston, Public library, vol. I, II, 1908-1911, in-fol. (en cours de publication).

Brandebourg. Täglischbeck. Die musikalischen Schätze der St. Katharinen Kirche zu Brandenburg a. d. Havel. Ein Beitrag zur musikalischen Litteratur des XVI. und XVII. Jahrhunderts, eine kunstgeschichtliche Abhandlung. Brandenburg, Müller, 1857, in-4, 50 p.

Brescia. Valentini (Andrea). I libri corali S. Mariæ ecclesiæ Brixiæ. Brescia, tip. Luzzago, 1904, in-8, 17 p.

Breslau. Bohn (Emil). Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Kgl. und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt wurden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte. Berlin, Alb. Cohn, 1883, in-8, viii-450 p.

— Bohn. Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert. Breslau, Hainauer, 1890, in-8, xviii-423 p.

Brieg. Kuhn (Fr.). Beschreibendes Verzeichniss der alten Musikalien, Handschriften und Druckwerke der Kgl. Gymnasiums zu Brieg. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1897, in-8, 2 ff. et 98 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Brooklyn. Public library. Voyez II, Haydn.

Bruxelles. Bibliothèque royale de Belgique. Catalogue de la bibliothèque de F.-J. Fétis, acquise par l'État belge. Bruxelles, Muquardt, 1877, in-8, xii-946 p.

— Eitner (Robert). Die Kgl. Bibliothek zu Brussel (Monatschefte für Musikgeschichte, XXIV, 1892, n° 2).

— Gheyn (J. Van den). Catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, Lamertin, 1901.

— Hermans (Victor). Le livre de chant de Marguerite d'Autriche (1507-1511). Malines, Godenne, 1904, in-8, 20 p. 3 pl. (tirage à part du Bulletin du cercle archéologique de Malines, XIV, 1904).

— Lamperen (van). Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire de musique de Bruxelles, dressé par ordre de matières, alphabétique et chronologique. Bruxelles, Poot, 1850, in-8, 340 p.

— Verheyden (Prosper). Het Gezangboek van Marghereta van Oostenrijk (Tijdschrift voor boek en bibliotheekwesen, II, 1904, pp. 22-32).

— Wotquenne (Alfred). Catalogue de la partie musicale du fonds van Hulthem, aujourd'hui à la bibliothèque royale de Belgique (Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles, t. XXX, 1906; tirage à part, Gand, Hoste, 1906).

— Wotquenne. Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, dressé par ordre de matières, chronologique et critique. Bruxelles, Coosemans, 1898, 1902, 1908 et 1912, 4 vol. gr. in-8, xii-535, viii-603, viii-597 et 612 p.

— Wotquenne. Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Annexe I. Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du xviie siècle. Bruxelles, Schepens, Katto, 1901, in-4, 189 p. 31 pl.

— Wotquenne. Notice sur le ms. 704 (ancien 8750) de la bibliothèque du Conservatoire [de Bruxelles]. (Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles, XXIV, 1900, pp. 178-207).

Buffalo. Grosvenor library, Buffalo, N.-Y. A Catalogue of the books relating to music in the Grosvenor library. Buffalo, the Library, 1909, in-8, 23 p.

Caen. [Carlez]. Liste des œuvres musicales et des ouvrages relatifs à la musique qui se trouvent à la bibliothèque de la ville de Caen. (Bulletin de la société des Beaux-Arts de Caen, IV, 1869, pp. 244-252).

— Lavalley (Gaston). Catalogue des livres relatifs aux beaux-arts qui se trouvent à la bibliothèque de Caen (*idem*, V, 1876, pp. 111-264). (Musique, pp. 215-232, 248 et 259).

Cambrai. Coussemaker (E. de). Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord (Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai, XVIII, 1843, pp. 61-236 et 40 p. mus. 1 pl.). Tirage à part, Paris, Techener, 1843, in-8, 180 pl., 40 p. mus. 1 pl., tiré à 110 ex.

Cambridge. Fuller-Maitland and Mann (A.-H.). Catalogue of the music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. London, Clay, 1893, in-8, viii-298 p.

Capodistria. Manara (Filippo). Die alcune pergamene neumatiche scoperte a Capodistria. Trieste, Capin.

Carpentras. Catalogue de la collection musicale J.-B. Laurens donnée à la ville de Carpentras pour la bibliothèque d'Inguimbert. Carpentras, imp. Seguin, 1901, gr. in-8, 155 p.

Cassel. Ecorcheville (J.). Note sur un fonds de musique française de la bibliothèque de Cassel (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903-1904, pp. 155-171).

— Israel (Carl). Bibliographische Beiträge [descriptions d'ouvrages imprimés de la bibliothèque de Cassel] (Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, Neue Folge VIII, 1873, nos 35 à 39, 49 et 50, et IX, 1874, nos 1 à 3, 5, 8, 12 à 14).

— Israel, Ubersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek in Cassel. Cassel, Freischmidt, 1881, in-8.

Cesena. Muccioli. Catalogus codicum manuscriptorum. Malatestianæ Bibliothecæ. Cesena, 1870. (Quelques traités musicaux).

— Zazzeri. Sui codici e libri a stampa della biblioteca Malatestiana. Cesena, 1887.

Chantilly. Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits. Tome II, Belles-lettres. Paris, Plon-Nourrit, 1900, in-4, 559 p. (ms. de chansons, pp. 277-303).

Cheltenham. Constans. Les manuscrits de Cheltenham [chanson-

sonniers (Revue des langues romanes, XIX, p. 261 et XX, pp. 105-261 et suiv.).

— SUCHIER. Il canzoniere provenzale di Cheltenham (Rivista di filologia romanza, 1875, II, pp. 49-52 et 144-172).

Cologne. BÖLSCHE (Franz). Bücher-Katalog der Bibliothek des Conservatoriums der Musik in Cöln am Rhein. S. l. (Cöln), Dumont-Schauberg, 1909, in-8, IV-128 p.

Constantinople. THIBAUT (le P.-J.). Traités de musique byzantine, Codex 811 de la bibliothèque du Métochion du Saint-Sépulcre, à Constantinople (Revue de l'Orient chrétien, 1901, n° 4).

Copenhague. HAMMERICH (Angul). Das musikhistorisches Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch von Erna Bobé. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, in-8, 172 p.

Cracovie. CHYBINSKI (Ad.). Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500-1650 (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, pp. 382-385).

Dantzig. GÜNTHER (Otto). Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek Teil 4. Die musikalische Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St.-Katharinen und St.-Johann in Danzig. Danzig, Saunier, 1911, gr. in-8, VIII-188 p.

Darmstadt. Accessions-Katalog der grossherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt. Supplement. Musikalien, 1873. Abtheilung I, Tonwerke für die Kirche. Darmstadt, Jonghans, 1873, in-8, 35 p.

— ROTH (F.-W.-E.). Ein musikalischer Codex des XI-XII. Jahrhunderts in Darmstadt (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, III, 1887, pp. 488-490).

— ROTH. Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, 1888, nos 5 et 6).

— ROTH. Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstadter Hofbibliothek (*idem*, XX, 1888, nos 8 à 10).

— WALTHER. Die Musikalien der grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt. Supplément des Accessions-Katalogs. Darmstadt, 1874.

Dessau. SEIDL (Arthur). Kirchenmusikalisches in der Musikbibliothek des Herzogl. Hoftheaters zu Dessau. (Blätter fur Haus-und Kirchenmusik, XIV, n° 1.)

— SEIDL. Aus der Musikbibliothek des herzoglichen Hoftheaters

zu Dessau (Musikalisches Wochenblatt, XL, 1908, nos 21-22).

Dijon. MORELOT (Stephen). De la musique au xve siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon (Mémoires de la commission archéologique de la Côte d'Or, IV, 1856, pp. 133-160; tirage à part, Paris, Didron, 1856, in-fol., 28 p. et 12 p. mus.).

— NISARD (Th.). Rapport sur les ouvrages des bibliothèques de Sens et de Dijon relatifs à la musique (Archives des missions scientifiques et littéraires, II, 1851, pp. 187-197).

Donaueschingen. BARACK (K.-A.). Die Handschriften der fürstlich Furstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. Tübingen, Laupp, 1865, in-4.

Dordrecht. Inventaris der Muziekboeken en missalen van de Groote Kerk te Dordrecht, Opgemaakt in 1850, s. l. n. d. in-8.

Dresde. BENNDORF (Kurt). Die Musiksammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden (Dresdner Anzeiger, Montags-Beilage, 1902, nos 33-34).

— DISTEL (Th.), Notenmanuskripte im K. S. Hauptstaatsarchive [zu Dresden] aus den Jahren 1604-1610 (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, 1888, no 5).

— EITNER (Robert) et KADE. Katalog der Musik-Sammlung der kgl.öffentlichen Bibliothek zu Dresden im japanischen Palais. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1890, in-8, 150 p. (Beilage zu den Monatshefte für Musikgeschichte).

Dublin. ABBOTT (T.-K.). Catalogue of the mss in the Library of Trinity College, Dublin. Dublin, 1900, gr. in-8 xxviii-606 p. (mss liturgiques et musicaux).

Edimbourg. The Edinburgh society of musicians. Loan Collection, november 1894. Edinburgh, 1894.

Einsiedeln. MEIER (Gabriel). Catalogus codicum manu scriptorum qui in bibliotheca monasterii Einsidlensis O. S. B. servantur. Tomus I. Complectens centurias quinque priores. Leipzig, Harrassowitz, 1899, in-8, xxiv-422 p. (mss liturgiques).

Elbing. CARSTENN (Th.). Katalog der St.-Marienbibliotkek zu Elbing (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1895, pp. 40-49).

Ely. DICKSON (W.-E.). Catalogue of ancient choral services and anthems preserved among the manuscript scores and part books in Ely cathedral. Cambridge, 1861.

Embrun. FAZY (E.). Les livres de chœur de l'ancienne métropole

d'Embrun (Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes, janvier 1893).

Eton. Squire (W. Barclay). On an early sixteenth century ms of English music in the Library of Eton College. (Archælogia, XLVI, 1898 ; tirage à part, London, Michols, 1898, in-4, 14 p.)

Fabriano. Filippini (Enrico). Le stampe di musica profana delle Comunale di Fabriano (Rivista delle biblioteche, V, 1895, pp. 168-180).

Ferrare. Antonelli (Giuseppe). Documenti risguardanti a libri corali del duomo di Ferrara. Bologna, 1846, in-8, 31 p.

— Cavallini (Gaetano). Cenni storici intorno all'arte musicale in Ferrara da Guido d'Arezzo fino ai giorni nostri, pubblicato per le nozze Scutarelli-Savonuzzi. Ferrara, Bresciani, 1882, in-16, 22 p. (avec un catalogue des livres de musique existant à la bibliothèque communale de Ferrare).

— Cittadella (L. N.). Sui libri corali conservati nella Biblioteca di Ferrara (Gazzetta Ferrarese, 1862, n° 49 ; tirage à part, Ferrara, tip. Bresciani, 1862).

Finspong. Lundstedt (B.). Katalog ofver Finspongs Bibliothek. Stockholm, 1883, in-8.

Flensbourg. Praetorius (E.). Katalog der Musikalien-Sammlung der Kgl. Gymnasialbibliothek. Programm. Flensburg, 1906, in-8, 15 p.

Florence. (A.-M.). Bandini. Catalogus codicum latinorum (et italicorum) bibliotecæ Medicæ Laurentianæ (Bibl. Nationale de Florence) Firenze, 1774-1785, 5 vol, in-8. (t. III, p. 248-260, description du ms Squarcialupi).

— Bartoli (A.). I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, descritti sotto la direzione di... Firenze, 1879-1887, 7 vol. in-8.

— Bartoli et Casini. Il Canzoniere palatino 418 della Biblioteca nazionale di Firenze (Il Propugnatore, XIV, 1881, vol. 1 et 2).

— Burbure (L. de). Les œuvres des anciens musiciens belges. Étude sur un manuscrit du xvie siècle contenant des chants à 4 et à 3 voix ; tirage à part, Bruxelles, Hayez, 1882, in-8, 44 p., 6 pl. (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, série in-8, t. XXXIII) (Description du ms Basevi, aujourd'hui à la bibl. de l'Institut musical de Florence).

— Delisle (L.). [Description du ms dit : Antiphonaire de Pierre de Médicis, de la Bibliothèque Laurentienne] (Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France, XXII, 1885, pp. 82-108).

— Die provenzalische Liederhandschriften Cod. 42 [et 43] dea Laurentianischen Bibliothek in Florenz (Archiv. für Studien neuerer Sprache und Literatur, XXXV, 1864, pp. 363-463, XLIX, 1872, pp. 53-88, 283-324, L, 1873, pp. 241-284).

— Gandolfi (R.). Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze. Firenze, 1892.

— — Biblioteca [del r. Istituto musicale di Firenze] Annuario del R. Istituto musicale di Firenze, anno 1898-1899; tirage à part, Firenze, Galletti, 1899, in-8, 16 p).

— — Même titre [la collection Torre, *idem*] (*idem*, anno 1899-1900 ; tirage à part, *idem*, 1900, in-8, 44 p.).

— — Indice di alcuni cimeli esposti appartenenti alla biblioteca del r. Istituto. Firenze, tip. Galletti, 1911, in-8, 32 p.

— — Intorno al codice membranaceo di ballate e di canzoncine di autori diversi, con musica a due, tre, quattro voci, esistente nella biblioteca del r. Istituto musicale di Firenze, n. 2440 (Rivista musicale italiana, vol. XVIII, 1910, pp. 537-548).

— Kade (Otto). Ein handschriftliches Codex in der Bibliothek Maglibecchiana zu Florenz (Monatshefte für Musikgeschichte ,IX, 1877, n° 2).

— *** La biblioteca del R. Istituto musicale di Firenze (Rivista musicale italiana, vol. VII, 1900, pp. 160-162).

— Morpurgo (S.). I manoscritti della R. biblioteca Riccardiana in Firenze. Roma, tome I. 1893, in-8.

— Palermo. I manoscritti della R. biblioteca Palatina di Firenze. Firenze, 1853-1868, 3 vol. in-4.

— Parigi. La biblioteca e il Museo del nostro Istituto musicale (la Nuova musica, Firenze, vol. XVII, p. 228).

— Voy. I. Bolletino dell' Associazione dei musicologi italiani. Catalo go, etc. IV^a Serie, I^a puntata, 1911, Citta di Firenze.

Francfort. — Israel (C.). Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M., Mahlan et Waldschmidt, 1872, in-4, 97 p.

— Süss (Carl) Die Manuscripte protestantischer Kirchenmusik zu

Frankfurt am Main (dans : Festschrift zum 90. Geburtstage S. Exc. R. von Liliencron, Leipzig, 1910, in-8).

Freiberg. KADE (R.). Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888, in-8, VII-32 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Gand. BERGMANS (Paul). Une collection de livrets d'opéras italiens (1669-1710), à la bibliothèque de l'Université de Gand (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XII, 1911-1912, pp. 221-234; note additionnelle par Max Fehr, *idem*, XIII, 1912-1913, pp. 507-508).

— SAINT-GENOIS (J. de). Catalogue méthodique et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand. Gand, 1852, in-8, VIII-499 p.

— Voyez I, STRAETEN (E. van der). La musique aux Pays-Bas, IV, pp. 232-234.

Genève. Catalogue de la bibliothèque publique de Genève (musique, t. III (1879), pp. 1631-1635, V (1885), 2661-2662, VIII (1899), 3523-3530).

— SENEBIER. Catalogue raisonné des manuscrits conservés dans la bibliothèque de la ville et République de Genève. Genève, 1779, 8° IV-478 p. (quelques mss des Xe-XVe siècles).

Gênes. NERI (A.). Description d'un ms musical du XVIe siècle de la bibliothèque de Gênes (Giornale storico della Letteratura italiana, Anno IV, vol. VII).

Glasgow. Catalogue of the musical library of Wm. Euing bequeathed to Anderson's university, Glasgow. Glasgow, 1878, in-8, 256 p.

Gœttingen. QUANTZ (Albert). Die Musikwerke der Kgl. Universitäts-Bibliothek in Göttingen. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1883, in-8, 47 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Grimma. PETERSEN (N.-M.). Verzeichniss der in der Bibliothek der Kgl. Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert. Programm der Kgl. Landesschule, etc., 1862; tirage à part, Grimma, 1862, in-4, 24 p.

Güstrow. KADE (Otto). Eine vereinzelte Discantusstimme vom Jahre 1573, mit Druckwerken von 1568 und 1572 auf der Bibliothek der Domschule zu Güstrow (Monatshefte für Musikgeschichte, XV, 1883, n° 11).

— Raspe (C.-H.). Bericht über die Bibliothek, die Hansensche Bildersammlung, die Musiksammlung, Archiv., etc., der Domschule zu Gustrow. Gustrow, 1865, in-8.

Harlem. Catalogus der St-Gregorius-Bibliotheek. Haarlem 1904-1908, in-4.

Heilbronn. Mayser (Edwin). Mitteilungen aus der Bibliothek des Heilbronner-Gymnasiums. II. Alter Musikschatz, geordnet und beschrieben. Heilbronn, Schmidt, 1893, in-4, VIII-82 p.

Iena. Nachricht von alten Musikalien auf der Ienaischen Universitäts-Bibliothek (Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 1828).

Kamenz. Katalog der Rathsbibliothek in Kamenz (Serapeum, 1853, p. 382 et suiv.) (Musique religieuse allemande).

— Uhlig (G.). Die Stadtbibliothek zu Kamenz (Neue Lausitzisches Magazin, Gorlitz, LXXX, 1904).

Karlsruhe. Ehrensberger (Hugo). Bibliotheca liturgica manuscripta. Nach Handschriften der Grossherzoglichen Badischen Hof und Landesbibliothek. Mit einem Vorwort von W. Brambach. Karlsruhe, Groos, 1889, in-8, IX-84 p., 1 pl.

— Holder (Alfred). Die Handschriften der grossherzoglichen Badischen Hof und Landesbibliothek in Karlsruhe. V. Die Reichenauer Handschriften, 1, Die Pergamenthandschriften. Leipzig, Teubner, 1906, in 8, IX-642 p.

Kœnigsberg. Muller (Josef). Die musikalischen Schätze der Kgl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preussen, aus dem Nachlass Fr. Aug. Gotthold's. Nebst Mitteilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst. Bonn, Marcus, 1870, gr. in-8, 2 ff. et 431 p.

Lavanthal. Koller (Oswald). Aus dem Archiv des Benedictinerstiftes St Paul im Lavanthal in Kärnten (Monatshefte für Musikgeschichte, XXII, 1890, nos 2 et 3).

Leeds. Catalogue de la musique de la bibliothèque publique de Leeds, 1902.

— Catalogue of the musical library of the late T, W. Taphouse, [en partie acquise par la Bibliothèque de Leeds]. London, 1905, in-8.

— Dotted Crotchet. The musical library of Mr. T. W. Taphouse. (the Musical Times, 1904, p. 740).

Leipzig. Katalog der Musikbibliothek Peters. Abtheilung I, Theo-

retische Werke. Abtheilung II, Praktische Werke. Leipzig, Peters, 1894, in-8 [par Emil Vogel].

— Schwartz (R.). Katalog der Musikbibliothek Peters, neu bearbeitet von... Band I, Bücher und Schriften. Leipzig, Peters, 1910, gr. in-8, VIII-227 p.

— Riemann (Hugo). Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen, Codex Ms 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1897, pp. 1-23).

Leyde. Land (J.-P.-N.). De Koorboeken van de St. Pieterskerk to Leiden (Bouwsteenen der Vereeniging voor Noord Nederlandsche Muziekgeschiedenis, t. III, pp. 37-48).

Liège. Catalogue de la bibliothèque musicale de la Société libre d'émulation de Liège. Liège, De Thier, 1861, in-8.

— Catalogue du musée Grétry, fondé en 1882 par J. Th. Radoux. Liège, Vaillant-Carmanne, 1896, in-8, 31 p.

Liegnitz. Dehn et Eitner. Katalog der in der kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz befindlichen gedruckten und handschriftlichen Musikalien nebst den hymnologischen und Musiktheoretischen Werken (Monatshefte für Musikgeschichte, I, 1869, nos 2 à 4).

— Mau (H.). Katalog der mit der Lehrerbibliothek vereinigten Bibliotheca Rudolfina (Programm des Johanneum-Gymnasiums, Liegnitz, II, 66, p. 8 et suiv.).

— Pfudel (E.). Mittheilungen über die Bibliotheca Rudolfina (Bibliothek der Ritter-Akademie in Liegnitz). Liegnitz, Krumbhaar, 1876-1878, 3 parties in-4, 130 p.

— — Die Musik-Handschriften der kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1886, in-8 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Lille. Catalogue de la Bibliothèque de Lille. Sciences et Arts. Lille, 1839, in-8, XI-344+XLVIII+18 p. — Supplément, 1875-1879, in-8, XVIII-1373 p. — Catalogue des ouvrages sur la musique et des compositions musicales de la bibliothèque de Lille. Lille 1879.

Linz. Czerny. Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian. Linz 1871, in-8.

Londres. *British Museum.* Catalogue of music. Accessions. Printed by order of the trustees, London, W. Clowes and Son. Part I, 1884, in-4, 452 p.; II, 1886, 154 p.; III, 1888, 712 p.; IV, 1889, 197 p.; V, 1891, 948 p.; VI, 1894, 610 p.; VII, 1895, 292 p.; VIII,

1894. 287 p. ; IX, 1897, 539 p. ; X, 1898, 372 p. ; XI, 1900, 572 p. ; XII, 1902, 585 p. ; XIII, 1903, 534 p.; XIV, 1904, 545 p.; XV, 1905, 518 p. ; XVI, 1907, XVII, 1909, 616 p. ; XVIII, 1911, 539 p.

— — DAVEY (Henri). Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken. [London, *British Museum*] (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIV, 1902, n°s 2 à 8).

— — HUGHES-HUGHES (A). Catalogue of the manuscript music in the *British Museum*. Printed by order of the trustees. Vol. I. Sacred vocal music. London, sold at the Bristish museum, 1906, gr. in-8, XXVI-615 p. Vol. II, Secular vocal music, *idem*, 1908, XXV-961 p. Vol. III, Instrumental music, treatises, *idem*, 1909, XXIV-543 p.

— — OLIPHANT (Th.) and MADDEN (F.). Catalogue of the manuscript music in the *British Museum*. Printed by order of the trustees. London, 1842, in-8, 3 ff. 105 p. + 1 f.

— — SHELLEY (Henri C.). The *British Museum* : its history and treasures, London, Pitman, 1912, in-8, 368 p.

— — SQUIRE (W. Barclay). *British Museum*. Catalogue of music. Recent acquisitions (since the year 1886) of old music (printed before the year 1800). London, printed by W. Clowes, 1899, in-4, 225 p.

— — — Catalogue of printed music published between 1487 and 1800, now in the *British Museum*. London, printed by W. Clowes, 1912, 2 vol, in-4, IV-775 et 720 + 34 p.

— — The *Bristish Museum* (the Musical Times, XLVIII, 1892, p. 778 et suiv.).

— A Guide to the manuscripts and printed books illustrating the progress of musical notation exhibited in the department of manuscripts at the *King's library*. London 1885, in-8.

— Catalogue of the library belonging to the *Philharmonic Society*, London, instituted 1813. London, Calkin, s. d. in-8.

— HUSK (W.). Catalogue of the library of the *Sacred harmonie Society*. London, Mitchell, 1862, in-8; *idem*, new edition, revised and augmented, 1872, in-8. Supplément, 1882, in-8 [now in the *Royal College of music*].

— SQUIRE (W. Barclay). Catalogue of printed music in the library of the *Royal College of music*. Printed by the order of the Council. London, Novello, 1909, in-4, p. 368 p.

— Hope (R.-C.). Account of the collection of *St Peter's college*, London (The Antiquarian Magazine and Bibliographer, III, 1883).

— Jebb (Rev. Dr.). Catalogue of music in the *St Peter's college*, London (The Ecclesiologist, XX, 1859).

— Robinson (J.-B.) et James (M.-R.). The manuscripts of *Westminster Abbey*. Cambridge, the University Press, 1909, in-8, 108 p.

— Squire (W. Barclay). Musik-Katalog der Bibliothek der *Westminster Abtei* in London. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1903, in-8, 45 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Lubeck. Stiehl (C.). Verzeichniss alter Musikalien einst in der Bibliothek der Marienkirche in Lübeck. (Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte, n° 8).

— — Catalog der Musiksammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck. Lubeck, Lübcke, 1893, in-8, 60 p.

Lyon. Bibliothèque de Lyon. Catalogue des livres qu'elle renferme dans la section du théâtre. Paris, s. d. (1814, in-8).

— Voyez I : Vallas.

Madrid. Villalba. Un ms de musica del Archivio del Escorial (La Ciudad de Dios, 5 et 20 juin, 5 juillet et 20 août 1896).

— — El Archivio musicale del Escorial (*idem*, 5 avril, 20 mai et 5 septembre 1897, 5 avril 1898, 20 mai 1900).

— Voyez I : Aubry, Riano, Sablayrolles, Straeten (E. van der), La musique aux Pays-Bas, t. VII).

Maihingen. Grupp (G.). Œttingen-Wallersteinsche Sammlungen in Maihingen. Handschriften Verzeichnisse, 1te Hälfte. Nordlingen. Reischle, 1897, in-8, 36 p. [Mss de chant liturgique].

Manchester. Manchester. Public free libraries. Catalogue of ancient and modern books of music, mss, etc., compiled from the general Catalogue of the Henry Watson Music Library. Exhibited in the Town Hall Manchester. Manchester, 1905, in 8.

Mannheim. Walter (Friedrich). Archiv und Bibliothek des grossherzogl. Hof-und Nationaltheaters in Mannheim 1779-1839. Leipzig Breitkopf et Härtel, 1898, 2 vol. in-8, 486 et 442 p.

Mantoue. Catalogo della biblioteca circolante romantica e musicale di Mantova. Mantova, tip. della Gazzetta, 1896, in-8, 23 p.

Mayence. Roth (F.-W.-E.). Zur Bibliographie der Musikdruck des XV-XVIII. Jahrhunderts der Mainzer Stadtbibliothek (Monatshefte für Musikgeschichte, XXI, 1889, n° 2).

— — Die Strassburgische Liedersammlung der bischöfliche Seminar-Bibliothek von Mainz. (Jahrbuch des historischen literarisches Zweigvereins des Vogesenclubs, 1900, pp. 201 et suiv.).

Meiningen. Mühlfeld (Chr.) Die Meininger Musikbibliothek (Neue Zeitschrift für Musik, 1912, n° 16).

Milan. Carta (Fr.). Catalogo dei Codici corali e libri a stampa miniati della biblioteca nazionale di Milano, catalogo descrittivo. Roma, 1891, xii-175 p.

— Elenco dei maestri di musica le cui composizioni si conservano nell' Archivio musicale della cappella del Duomo di Milano (Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, vol. II, 1877, Appendice III a.).

— Guarinoni (Eug. de). Indice generale dell'Archivio musicale Noseda. Milano, tip. Reggiani, 1897, in-8, xiv-420 p. (Bibl. du Conservatoire de Milan).

— Nappi (G.-B.). Curiosita musicali [autographes de la bibl. de Milan] (Gazzetta musicale de Milano, 1866. n°s 33 et suiv.).

— Voyez I : Bolletino dell' associazione dei musicologie italiani, Catalogo, etc. III^a^ Serie. I^a^ puntata, 1911, Citta di Milano.

Mirepoix. Ducos (L.). Les anciens livres de chant de l'église cathédrale de Mirepoix (Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France, II. p. 271 et suiv.).

— — Palustre (L.). Sur l'antiphonaire de Mirepoix (Comptes-rendus des séances du Congrès archéologique de France, 1885, p. 35 et suiv.).

Modène. Finzi (Vittorio). Bibliografia delle stampe musicali della R. Biblioteca Estense (Rivista delle Biblioteche, III, IV, V, 1890 à 1895).

— — Voyez II : Stradella (Catelani).

Montpellier. Blanc (Paulin). Prose de Montpellier ou Chant du dernier jour (Mémoires de la Société archéologique de Montpellier, III, 1850). — Même titre. 2e éd., Paris, Lecoffre, 1863, in-fol., 28 p., 2 pl.

— Coussemaker (E. de). Notice sur un manuscrit musical de la Faculté de médecine de Montpellier (Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, viii, 1864, pp. 138-144).

— — L'art harmonique aux xiie et xiiie siècles [description et publi-

cation du même ms]. Paris, Didron, 1865, in-4, VIII-271+123 p.

— DELHOSTE. Le manuscrit de la prose de Montpellier ou chant du dernier jour. (Mémoires de la Société d'agriculture, etc., des Pyrénées-Orientales, XXII, 1876, pp. 460-503).

— KOLLER (Oswald). Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie (Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft, IV, 1888, p. 1-82).

— NISARD (Th.). Lettre sur le ms musical de la Faculté de médecine de Montpellier (Archives des missions scientifiques et littéraires, II. 1851, pp. 337-395).

— — Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier (Revue de Musique sacrée, VI, 1864-1865, nos 1-6; tirage à part, Paris, 1865, in-8, 45 p.)

— VILLETARD (H.). Catalogue et description des mss de Montpellier provenant du département de l'Yonne, étude bibliographique, historique, liturgique et musicale. Paris, Picard, 1901, in-8, IV-64 p.

Munich. EINSTEIN (Alfred). Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der Deutsche Monodie [à la bibliothèque de Munich] (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, p. 286-296).

— EITNER (Robert). Das Walther'sche Liederbuch (Kgl. Bibliothek Munchen, ms german 810-80) (Monatshefte für Musikgeschichte, VI, 1874, pp. 147-160).

— — Ein deutsches Liederbuch im Manuscript (Kgl. Universitäts-Bibliothek in München) (*idem*, XXXII, 1900, nos 6 et 7).

— MAIER (J.-J.). Die musikalische Handschriften der Kgl. Hof-und Staatsbibliothek in München. Erster Theil, Die Handschriften bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts, München, Palm, 1879, VIII-379 p.

— MARSOP (Paul). Von der Münchener musikalische Volksbibliothek (Münchener neueste Nachrichten, 3 octobre 1907; Allgemeine Musikzeitung XXXV, 1908, n° 41).

— Verzeichniss der von dem verstorbenen grossherzogl. Badischen Professor der Rechte une Geheimenrathe Dr. A.-F.-J. Thibaut zu Heidelberg hinterlassene Musikaliensammlung. Heidelberg, Gross, 1842, in-8, 46 p. [aujourd'hui à la Bibl. roy. de Munich].

Munster. Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma nel palazzo de' principi Odescalchi incontro la chiesa

de SS. XII. Apostoli. Roma, P. Salviucci, 1820, in-12, 46 p. [La collection Santini est aujourd'hui à la Domkirche de Munster].

— Killing (Jos.). Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien. I. Teil. Das 16. Jahrhundert. Dissertation. Berlin, 1908, in-8, 71 p. — Même titre. Dusseldorf, Schwan, 1910, in-8, VIII-516 p.

— Stassoff (W.). L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome. Florence, Le Monnier, 1854, in-8 70 p.

Naples. Florimo (Francesco). Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli. Napoli, tip. L. Rocco, 1869-1871, 2 vol. in-8, 2266 p. [pagination continue et erronée : le 1er vol. a 673 p.; dans le second, on saute de la p. 1099 à la p. 2000, recto et verso du même feuillet]. 2e édition : La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, Napoli, Morano, 1880-1882, 4 vol. in-8 (avec catalogues des collections musicales napolitaines).

— Indice di tutti i libri e spartiti di musica che conservansi nell' Archivio del real Conservatorio della Pietà de' Turchini. Napoli, 1801, in-fol.

New-York. Botstiber (Hugo). Musicalia in der New-York Public Library (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 1902-1903, pp. 738-750).

— New-York Public Library. List of music for the blind, with some works on study, history and theory in the Circulating department of the New-York public library, June 1, 1906, in-8, 7 p.

— — List of works relating to folk songs, folk music, ballads, etc. (Bulletin of the New-York public library, XI, 1907, pp. 8-17; tirage à part, s. l. n. d.).

— — Selected list of works relating to the history of music (*idem*, XII, 1908, tirage à part, s. l. n. d., in-8, 36 p.).

Noto. Russo (D.) Biblioteca comunale di Noto. Indice alfabetico delle opere e della raccolta musicale del M° Paolo Altieri. Noto, 1914.

Novare. Fedeli (V.). La biblioteca del Civico Istituto musicale « Brera ». Novara, Miglio, 1912, in-8, 23 p.

Nuremberg. Botstiber (Hugo). Eine unbekannte musikalische Sammlung (St-Lorenzkirche, Nürnberg] (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, I, 1899-1900, pp. 325-330).

Oristano. Pisani (G.). Catalogo dei codici corali d'Oristano. Lucca, tip. Baroni, 1911, in-8, 69 p.

Ostiglia. Descrizione e stima delle opere musicali raccolte nel, gabinetto di casa Greggiati che formano parte della sostanza caduta in eredità al comune di Ostiglia. Revere, 1874 in-4, 79 p.

Oxford. Madan (F.). Summary Catalogue of the Western Collections [Bodleian Library, Oxford], with notes by E. W. B. Nicholson. Oxford, Clarendon Press, 1900-1906, 6 vol. in-8 (Musique, aux tomes IV et V).

— Stainer (J.). A fifteenth century ms book of vocal music in the Bodleian Library, Oxford (Proceedings of the musical Association, 12 novembre 1895).

— Steffens (G.). Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308 (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, LXXXXVII, 1897, p. 283 et suiv., LXXXXVIII, 1897, pp. 59 et suiv. et 343 et suiv., LXXXXIX, 1898, pp. 77 et suiv., et 339 et suiv.).

— The Bodleian Library and its music (the Musical Times, 1902, n° 717).

— Walker (Ernest). The Bodleian Manuscripts of Maurice Greene (the Musical Antiquary, April 1910).

Padoue. Tebaldini (G.). L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica con 5 eliotipie. Padova, tip. Antoniana, 1895, in-4, ix-177 p. 5 pl.

Paris. Bibliothèque Nationale. Catalogue d'une collection musicale et d'ouvrages divers légués à la Bibliothèque Nationale par M. O. Thierry-Poux, conservateur du département des imprimés. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1896, in-8, 59 p.

— — Ecorcheville (J.). Catalogue du fonds de musique ancienne de de la Bibliothèque Nationale. Paris, Société intern. de musique, puis Terquem, in-4. Vol. I, A-Air, 1910, viii-241 p.; vol. II, Air-Ant., 1911, 245 p.; vol. III, Antheaume-Chanson, 2 ff. + 241 p.; vol. IV, Chanson-Danse, 1912, 2 ff., 219 p.; vol. V, Danses-Gilles, 2 ff., 241 p.; vol. VI, Gilliers-Mot., 1913, 234 p.; vol. VII, Mot-Sca., 1914, 216 p.

— — Gastoué (A.). Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France. Précédé d'une introduction à la Paléographie musicale byzantine. Paris, Geuthner, 1908, in-4, 100 p. 7 pl.

— — Hervé (A.). Le missel 390 du fonds espagnol à la Bibliothèque Nationale. Airs italiens et espagnols du xvii[e] siècle (Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements. Mémoires lus à la Sorbonne. 5[e] session, pp. 316 et suiv.).

— — Marsand. I manoscritti italiani della reale biblioteca di Parigi, descritti ed illustrati. Paris, 1835-1838, 2 vol. in-4 (t. I, pp. 570 et suiv., le ms ital. 568, ancien suppl. 535).

— — Raynaud (Gaston). Le chansonnier de Clairambault de la Bibliothèque Nationale (Bibliothèque de l'École des Chartes, XL, 1879, pp. 48-67).

— — Vincent (A.-J.-H.). Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique (Notice et extraits des mss de la bibliothèque du roi, t. XVI, 2[e] partie, 1847, in-4, 600 p.).

— — Zurlauben (de). Sur un manuscrit de la bibliothèque du roi contenant des chansons des trouvères allemands, xii[e]-xiv[e] siècles (Histoire de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, XL, 1780, p. 154 et suiv.).

— Castan (Aug.). Le missel franc-comtois de la Chambre des députés (Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 5[e] série, IV, 1879, pp. 129-185).

— Curzon (H. de). État sommaire des pièces et documents concernant le théâtre et la musique, conservés aux Archives nationales, à Paris (Le Bibliographe moderne, 1899, n° 1 ; tirage à part, Besançon, impr. Jacquin, 1899, in-8, 28 p.).

— Lajarte (Th. de). Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique, publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Paris, libr. des bibliophiles, 1878, 2 vol, in-8, 376 et 352 p. portr.

— Nuitter (Ch.). Curiosités et souvenirs historiques de Paris : Archives, bibliothèque et musée de l'Opéra (Bulletin de la Société des amis des monuments parisiens, I, 1887, pp. 146-165).

— Poirée (Élie) et Lamouroux (G.). Catalogue abrégé de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Fascicule XII. Beaux-Arts et tables. Paris, Didot, s. d. gr., in-8 (Musique, pp. 913-921).

— Pougin (Arthur). Les Archives et la bibliothèque de l'Opéra (Le Livre, août 1887).

— Wasielewski. Die Collection Philidor (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1885, pp. 531-545).

— WECKERLIN (J.-B.). La collection Philidor au Conservatoire de musique de Paris (La Chronique musicale, IV, pp. 159-165 et 224-225).

— — Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation. Catalogue bibliographique orné de 8 gravures, avec notices et reproductions musicales des principaux ouvrages de la réserve. Paris, Didot, 1885, in-8, XXXII-512 p.

— — Voyez I : Wolf. II : Brossard.

Parme. MARUFFI. Descrizione d'imprimés musicaux de l'ancienne bibl. de Lucques, auj. à l'Instituto musical de Parme (Rivista delle biblioteche, IV, 1892, p. 7 et suiv.).

— RESTORI (A.). Un codice musicale pavese (Zeitschrift für romanische Philologie, XVIII, 1894, pp. 381-401).

— Voyez I : Bolletino dell' associazione dei musicologi italiani, Catalogo. Série I, I° Puntata, 1909. I, Città di Parma.

Pesaro. SAVIOTTI. Di un codice musicale del secolo XVI [de la bibl. Oliveriana] (Giornale storico della Letteratura italiana, XIV, 1889, pp. 234-253).

Pirna. KADE (Otto). Die Musikalien der Stadtkirche zu Pirna (Serapeum, XVIII, 1857, n°s 20 et 21).

Prague. EITNER (Robert). Die K. K. Universitäts-Bibliothek in Prag (Monatshefte für Musikgeschichte, IX, 1877, n° 8).

— PROCHASZKA (R.). Musikschätze im Prager Konservatorium (Prager Tagblatt, 16 mai 1908).

— — Aus fünf Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums. Zur Ausstellung anlässlich der hundertjahrfeier der Anstalt, mai 1911. Katalog. Prag, Verlag des Prager Konservatoriums, 1911, in-8, 56 p.

— WOLF (Johannes). Beiträge zur Geschichte der Musik des XIV. Jahrhunderts. I. Ein Manuscript der Prager Universitätsbibliothek (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1899, pp. 1-13).

— Voyez I, MATHIAS.

Princeton. Princeton University. Finding list for the music library, 1908. Princeton, University library press, 1908, in-8, II-78 p. *Idem*, 1909, in-8, II-93 p.

Ratisbonne. WEINMANN (K.). Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1911, pp. 107-131).

— Voyez I : METTENLEITER.

Reims. JADART (H.). Les livres liturgiques du diocèse de Reims imprimés avant le XIXe siècle et conservés pour la plupart à la bibliothèque de Reims. (Tirage à part du Bulletin historique et philologique), Paris, Impr. Nationale, 1902, in-8, 44 p.

Rome. Catalogo delle opere di musica o ad essa relative che dall' anno 1836 all'anno 1846 sono state depositate nell'Archivio della congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma. S. l. n. d. (Rome, 1846), in-8, 28 p.

— Catalogo sommario della esposizione gregoriana aperta nella Biblioteca Apostolica Vaticana dal 7 all' 11 aprile 1904 a cura della direzione della medesima biblioteca. Roma, tip. Vaticana, 1904 ; 2° ediz., riveduta e aumentata, *idem*, 1904, in-8, 75 p.

— DANJOU (F.). Premier [deuxième et troisième] Rapport sur les œuvres musicales du moyen âge conservées dans les bibliothèques de Rome (Archives des missions scientifiques et littéraires, I, 1850, pp. 632-652).

— EHRENSBERGER (Hugo). Libri liturgici bibliothecæ apostolicæ Vaticanæ. Freiburg in Brisgau, Herder, 1897, in-8, XII-591 p.

— Elenco delle opere musicali donate alla biblioteca della Regia Accademia di S. Cecilia da S. M. la Regina. Roma, tip. della Pace, 1896, in-8, 30 p.

— FÉTIS. Notice historique sur les archives musicales qui existent dans plusieurs églises de Rome (Revue Musicale, 28 mai 1831).

— HABERL (F.-X.). Bausteine für Musikgeschichte. II. Bibliographisches und thematisches Musik-Katalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888, in-8, XII-184 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

— MANZONI (L.). Il canzoniere vaticano 3214 (Rivista di filologia romanza, I, 1873, pp. 71-90).

— WOLF (Johannes). Die Musikbibliothek der Cappella Giulia in Rom (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1908, pp. 176-177).

— Voyez I : Bolletino dell' associazione dei musicologi italiani, catalogo, etc. Annato 1911-1912, Citta di Roma. — La Fage (Diphthérographie), Straeten (E. van der). La musique aux Pays-Bas, VI, 462-479.

Rouen. Catalogue de la bibliothèque de la Ville de Rouen, publié sous l'administration de M. Henri Barbet par Th. Licquet et André

Pottier. Sciences et Arts. Rouen, 1833, in-8 (musique, pp. 477-485).

Saint-Dié. COUSSEMAKER (E. de). Notice sur un manuscrit musical de la bibliothèque de Saint-Dié (Revue des Sociétés Savantes, 1859 ; tirage à part, Paris, Didron, 1859, in-8, 20 p.).

Saint-Edmond. SQUIRE (W. Barclay). Notes on an undescribed Collection of English 15th Century Music [in the College St-Edmund's, Old Hall, Hertshire] (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 342-392 et 719-721).

Saint-Gall. SCHERRER (Gustave). Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St.-Gallen. Halle, 1875, in-8, 650 p.

Saint-Pétersbourg. JACHIMECKI. Les imprimés et manuscrits musicaux polonais de la bibliothèque impériale de St.-Pétersbourg (en langue polonaise, dans les Comptes rendus de l'Académie des sciences de Cracovie, juin 1910).

— TSCHERNOFF. Sur la fondation d'une bibliothèque musicale populaire à St.-Pétersbourg (en langue russe, dans Rouskaïa musikalia Gazeta, 1902, n° 46).

— Voyez II : GLINKA.

Salzbourg. Voyez II : MOZART (Horner, Moyses).

San Francisco. Public library. Music catalogue. San Francisco, 1909, in-8, 16 p.

Santiago. OLMEDA (F.). Memoria de un viaje a Santiago de Galicia, o examen critico musical del Codice del Papa Calisto II, perteneciente al Archivo de la Cathedral de Santiago de Compostella. Burgos, impr. de Polo, 1895, in-8, VIII-85 p.

Schwerin. KADE (Otto). Die Musikalien-Sammlungen des Grossherzoglich Mecklemburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten, alphabetisch - thematisch verzeichnet. Schwerin, Sandmeyer, 1893, 2 vol. in-8.

— — Der musikalischen Nachlass weil. Ihr. Kgl. Hoheit der verw. Frau Erbgrossherzogin Auguste von Mecklemburg-Schwerin († 1871), als Nachtrag zur Musikalien-Sammlung der grossherzoglichen Mecklemburg-Schwerine Furstenhauses, etc. Winsmar, Hinstorff, 1899, in-8, VII-142 p.

Sienne. An ancient manuscript of french minstrel songs. Codice di Canzoni in antica lingua francese, con note musicali (de la bibliothèque de Sienne ; the Musical Times, novembre 1886).

— Castan (Aug.). Le missel du cardinal de Tournay à la bibliothèque de Sienne (Bibliothèque de l'École des Chartes, XLII, 1881, pp 442-450).

— Ilari (L). Indice per materie della Biblioteca Comunale di Siena. Siena, 1844-1851, 7 vol. in-4 (tome VII, Musique).

— Passy (Louis). Fragments d'histoire littéraire à propos d'un nouveau manuscrit de chansons françaises [à Sienne] (Bibliothèque de l'École des Chartes, 4e série V, 1859, pp. 1-39, 305-354 et 465-502).

— Steffens. Die altfranzösische Liederhandschrift von Siena (Herrig's archivalischer Blätter, LXXXVIII, 1894, pp. 301-360).

Somerville. — Somerville, Mass., Public library, Music scores and literature in the public library of the city of Somerville. Somerville, the library, 1912, in-8, 73 p.

Sorau. — Tischer (G.). et Burchard. Aus einer alten Bibliothek (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900-1901, pp. 158-160).

— — Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau. s. l. n. d. (Leipzig, 1902), in-8, 24 p. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).

Stockholm. — Bohemann (M.). Katalog öfver Kungl. musikaliska akademiens bibliothek. I : A, Operapartitur; B, Klaverutdrag ur operor, operetter,sangspel. Stockholm, Marcus, 1905, in-8, 46 p. II, Litteratur, Musikteori, Musikhistoria, A. Nominalafdelning. *Idem*, 1910, in-8, IV-136 p.

Strasbourg. — Lippmann (A.). Essai sur un manuscrit du XVe siècle découvert dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg (Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, 2e série, VII, 1869, pp. 73-76).

— Ludwig (Friedrich). Die älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal († 1912) begründeten Bibliothek des « Akademischen Gesangvereins », Strasbourg. Strasbourg, Heitz, 1913, in-8, 14 p.

— Meyer (Paul). Note sur un manuscrit brûlé du XVe siècle de la bibliothèque de Strasbourg (Bulletin de la Société des anciens textes français, IX, 1883, pp. 55-60).

— Victori (J.). Æltere Tonwerke der Bibliothek des Strassburger Priesterseminars (Ecclesiasticum Argentorati, Kirchliche Rundschau Strassbürger Diozesenblatt, 1901, n° 10 ; reproduit comme

Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, 1902, in-8, 4 p.). — Voyez I : Vogeleis ; II, Richter (Mathias).

Stuttgart. Halm (A.). Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrhunderts auf der kgl. Landesbibliothek in Stuttgart. Landgensalza, Beyer, 1902, in-8, 58 p.

Tetschen. Langer (Edm.). Ein musikalisches Manuskript des 11. Jahrhunderts [in der Tetschner Schlossbibliothek] (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1902, pp. 64-81).

Tours. Dorange (A.). Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Tours. Tours, impr. Bouserez, 1875, in-4. (mss liturgiques, traités, mss de René Ouvrard).

Trêves. Bohn (P.). Ein Trierer Liederhandschrift aus dem Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts (Monatshefte für Musikgeschichte, XXXIX, 1897, n° 3).

Troyes. Socard (E.). Catalogue des livres imprimés de la bibliothèque de la Ville de Troyes. Troyes, 1887, in-8. (Musique, tome III, pp. 281-300).

Turin. Carta (F.). Manoscritti e libri a stampa musicali, esposti dalla Biblioteca nazionale di Torino (Esposizione nazionale di Torino, 1898). (Rivista delle biblioteche, IX, 1898, n° 4. Tirage à part, Firenze, tip. Franceschini, 1898, in-8, 24 p.).

Upsal. Mitjana (R.), En bibliografisk visit i Uppsala universitets biblioteks musikavdelning. Stockholm, 1908, in-8.

— — Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la bibliothèque de l'Université royale d'Upsala. Avec une introduction bibliographique par J. Collijn. Tome I, Musique religieuse. Upsala, impr. Almqvist et Wiksell, 1911, gr. in-8, VIII + VI + 251 p. à 2 col.

— Stiehl (C.). Die Familie Düben und die Buxtehude'schen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala (Monatshefte für Musikgeschichte, XXI, 1889, n° 1).

Utrecht. Raynaud (G.). Note sur un chansonnier français du XVIe siècle de la bibliothèque d'Utrecht (Bulletin de la Société des anciens textes français, III, 1877, pp. 114-115).

— Tiele. Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecæ Universitatis Rheno-Trajectinæ. Haag, 1888, in-8, VIII-414 p.

Venise. Wiel (Taddeo). I codici musicali Contariniani del secolo

XVIII nella R. Biblioteca di S. Marco in Venezia. Venezia, Ongania 1888, in-8 xxx-121 p.

Vérone. Biadego (G.). Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Verona, Verona, 1892, in-8, vii-665 pp.

— Giuliari (Carlo). La Capitolare Biblioteca di Verona. (Archivio Veneto, X-XIV, 1875-1877).

Versailles. Catalogue des livres de musique en double de la bibliothèque de Versailles. Versailles, Aubert, 1868.

— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. Tome IX, Versailles. (Musique, pp. 351-366).

Vienne. Adler (Guido) et Koller (Oswald). Thematischer Katalog der sechs Trienter Codices [aujourd'hui à la bibl. imp. de Vienne] (Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich, VII. Jahrgang, 1. Bd., Wien, Artaria, 1900, in-fol., pp. 19-80. Tirage à part de l'Introduction et du Catalogue, tiré à 50 ex.).

— Bruyck (C. van). Die italienische Tonkunst vom 16-19 Jahrhundert und die Manuscripte der Wiener Hofbibliothek (Tonhalle, 1868, p. 451 et suiv., 1869 p. 4 et suiv.).

— Hübl (A.). Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Monasterii B.-M.-V. ad Scotos Vindobonæ serventur. Wien. Braumüller, 1899, in-8, x-610 p.

— Kandler. Wiener musikalischer Kunst-Schätze (Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 1826, p. 497 et suiv.).

— Mandyczewski (E.). Die Sammlungen und Statuten der K.-K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Appendice (Zusatz) à la Geschichte der K.-K. Gesellschaft, etc., par R. Perger et R. Hirschfeld, Wien, Holzhauser, 1912, 2 vol. in-8).

— Mantuani (J.). Tabulæ Codicum Manv scriptorum praeter græcos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, edidit. Academiæ Cæsarea Vindobonensis. Volumen IX, Codicum musicorum pars I (Codicum musicorum 15501-17500) ; Volumen X *idem*, pars II (Cod. mus. 17501-19500). Vindobonæ, C. Gerold, 1897 et 1899, in-8, x-421 et vi-587 p.

— Mayer (F.-A.) et Rietsch (H.). Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Litteratur und Musikgeschichte nebst den zugehörigen Texten aus der

Handschrift und mit Anmerkungen. Berlin, Mayer et Muller, 1896, in-8, XVI-570-p. (Acta germanica, III et IV).

— MODERN (Heinrich). Die Zimmern'schen Handschriften der K.-K. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der K.-K. Hofbibliothek. Wien, 1899, in-4, II-71 p. (22es Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchst. Kaiserhauses).

— ROULLAND (C.). Katalog des Musikarchives der St.-Peters Kirche in Wien. Augsburg-Wien, Böhm, 1908, in-8, VI-84 p.

Volterra. PISANI (G.). Illustrazione di un Codice liturgico musicale di Volterra. Volterra, tip. Carnieri, 1909, in-8, 59 p.

Washington. CURZON (H. de). La division de musique de la bibliothèque nationale des États-Unis (Le Guide musical, du 2 octobre 1904).

— GREGORY (Julia). Library of Congress. Catalogue of early books on music (before 1800). Washington, Government printing office, 1913, in-8, 312 p.

— Library of Congress. Classification. Classe M., Music. Classe ML, Litterature of music. Classe MT., musical instruction. Adopted December 1902, as in force April 1914. Washington, Government printing Office, 1904, in-8, 112 p.

— Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 30, 1903. Washington, *idem*, 1903, in-8 600 p. (Music, pp. 190-251).

— Report, etc. for the fiscal year ending june 30, 1904. *Idem*, 1904, in-8, 522 p. (Music, pp. 310-320).

— SONNECK (O.). Library of Congress. Dramatic music. Class M. 1500, 1510, 1520. Catalog of full scores, *idem*, 1908, in-8 170 p.

— — — Orchestral music. Class M. 1000-1268. Catalogue. Scores. *Idem*, 1912. gr. in-8, 663 p.

— — Italienische Opernlibretti des 17. Jahrhunderts in der Library of Congress (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1911-1912, pp. 392-399).

Weimar. Voyez II : LISZT (Mirus).

Wernigerode. ARNOLD (F.-W.). Das Lochheimer Liederbuch (Jahrbücher musikalische Wissenschaft, II, 1867 pp. 1-234).

— FŒRSTEMANN (E.). Die gräfliche Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode. Nordhausen, Forstemann, 1865, in-8.

Wiesbaden. Roth (F.-W.). Musikalisches aus Handschriften der K. Landesbibliothek zu Wiesbaden (Monatshefte für Musikgeschichte, XX, 1888, n° 4).

Wigan. Folkard (H.-T.). Music and musicians. A List of Books and Pamphlets relating to the history, biography, theory and practice of Music, preserved in the Wigan Free public library. Wigan, 1903.

Wolfenbüttel. Vogel (Emil). Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, Zwissler, 1890, in-8, VIII-280 p. 1 pl.

Worcester. Floyer (J.-K.) et Hamilton (S.-G.). Worcester Cathedral Chapter Library. Catalogue of manuscripts. Oxford, Parker, 1907, in-8, 214 p.

Zwickau. Eitner (Robert). Die Rathschulbibliothek in Zwickau in Sachsen (Monatshefte für Musikgeschichte, VII, 1875, n° 11).

— Kade (Otto). Noch einmal die musikalischen Schätze des 15. bis 17. Jahrhunderts auf der Rathsschulbibliothek in Zwickau (*idem*, VIII, 1876, n° 2).

— Schultz (Herm.). Verzeichniss älterer Tonwerke in der Rathschulbibliothek in Zwickau (Allgemeine musikalische Zeitung, 1840).

— Vollhardt (R.). Bibliographie der Musik-Werke in der Ratschulbibliothek zu Zwickau. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1896, in-8, VIII-299 p. (Beilage zu den Monatshefte für Musikgeschichte).

IV

BIBLIOTHÈQUES PRIVÉES

Alizard. — Notice d'un choix d'ouvrages rares et importants sûr la musique, la littérature et l'histoire et d'une collection nombreuse de Mémoires sur divers sujets de mathématique, provenant de la bibliothèque de feu M. S.-F. Lacroix [les livres sur la musique provenaient de feu Alizard]. Paris, Cretaine, 1845, in-8, 32 p.

Angel. — Catalogue of the valuable musical library of the late A. Angel. London, 1876, in-8.

Arrigoni. — Organografia ossia descrizione degli istrumenti musicali antichi, autografia e bibliografia musicale della collezione Arrigoni Luigi, bibliofilo antiquario in Milano. Milano, tip. Pagnoni, 1881, in-8, VIII-120 p., tiré à 200 ex., non mis dans le commerce.

Artaria. — Voyez II, Beethoven ; III, Berlin.

Auberlen. — M. Edelmann, Antiquariat, Nurnberg, Katalog nr. 4. Minnesang und Meistersang. Volks-und Kirchenlied. Alte und neue Musik. Theater. (Bibliothek des Herrn Pfarrers Ad. Auberlen). Nurnberg, s. d., in-8, 86 p.

Aylesford. — Catalogue of a Collection of music including the valuable musical library of the late Earl of Aylesford. London, Puttick et Simpson, 1873, in-8, 23 p.

Bach (A.-W.). — Verzeichniss einer werthvollen musikalischen und hymnologischen Sammlung und Autographen, darunter die von Direktor A.-W. Bach hinterlassene Musikalien. Berlin, 1870, in-8.

Bach (C. Ph. Emm.). Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. Em. Bach. Hamburg, 1790, in-8, 142 p.

Bancel. — Catalogue des livres précieux et des manuscrits avec

miniatures composant la bibliothèque de M. E. M. B. Paris, Labitte. 1882, in-8. (Chansonniers).

Bartleman. — The late Mr. Bartleman's musical library. A catalogue of the very valuable and celebrated library of music books, late the property of James Bartleman, esq. London, Birchall, 1822, in-4.

Beauchesne. — Catalogue des autographes de musiciens, chanteurs, etc., composant le cabinet de M. Alfred de Beauchesne. Paris, Charavay, 1877, in-8.

Bêche et Choron. — Catalogue de livres et œuvres de musique, autographes, manuscrits, imprimés ou gravés, provenant du cabinet de M. Bêche, ancien directeur de la chapelle du roi, à Versailles, et de celui de M. Choron, directeur de l'école spéciale de chant, à Paris ; dont la vente aura lieu le lundi 4 janvier 1836 et jours suivants. Paris, Leblanc, 1835, in-8, 36 p.

Becher. — Catalogue of the greater portion of the musical library of the Rev. Becher of Southwell, offered at the affixed prices. Derby, Murray, 1886, in-4, 15 + III pp.

Becker (C.-F.). — Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss seiner Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literatur-Geschichte der Musik, zum Druck befördert von dem Besitzer. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1846, in-8, 25 p.

Bennett. — Catalogue of the collection of books and music of sir W. Sterndale Bennett. London, 1875, in-8.

Bestandig. — Katalog antiquarischer Musikalien. Vokalmusik, zum Teil aus den Bibliotheken von Otto Beständig und Adolf Merkens. Hamburg, A. Benjamin, 1900.

Bœrner. — Katalog einer wertvollen Bibliothek von Musikbüchern des XV.-XVIII. Jahrhunderts. Versteigerung 2 Avril 1913. Leipzig, Rosenthal, 1913, in-4.

Boers. — Catalogue de la bibliothèque linguistique de feu M. le Dr P.-J. Cosijn, et de la bibliothèque musicale de feu M. J.-C. Boers, professeur de musique à Delft. Leyde, Burgersdijk et Niermans, 1900.

Borghèse. — Bibliotheca Burghesiana. Catalogue de la bibliothèque de S. E. Don Paolo Borghèse, prince de Sulmona, 3e partie, Musique (pp. 589-611) Roma, Menozzi, 1892, in-8.

Borremans. — Catalogue des musiques sacrées et des opéras délais-

sés par feu M.-J. Borremans, ex-maître de chapelle de l'église Sainte-Gudule, ex-sous-chef d'orchestre au théâtre royal de la Monnaie. S. l. n. d. (Bruxelles, 1858), in-8, 16 p.

Bourret. — Catalogue de la bibliothèque de feu M. Bourret, intendant de la principauté de Neuchastel et de Valengin, en Suisse, dont la vente se fera le lundy 18 juillet 1735 et jours suivants... Paris, Boudot et Guérin, 1735, in-12, 523 p. (Musique, n[os] 3480 et suiv.).

Bovet. — Catalogue d'un beau choix de livres très bien conditionnés relatifs à la musique et au théâtre, formant une partie de la bibliothèque de feu M. Alfred Bovet... Versteigerung zu Berlin, Montag, den 7 und Dienstag, den 8 April 1902... Berlin, Liepmannssohn, 1902, in-8, 26 p.

Brachthuizer. — Catalogus van de bibliotheek over Muziek geschiedenis... nagelaten door J.-D. Brachthuizer. Amsterdam, de Vries, 1886, in-8.

Brahms. — Mandyczewski. Die Bibliothek Brahms (Musikbuch aus Œsterreich, I, 1904, pp. 7-17).

Burney. — The late D[r] Burney's musical library. A catalogue of the valuable and very fine collection of music, printed and Ms., of the late Ch. Burney. London, 1814, in-4.

Canal. — Biblioteca musicale in Crespano Veneto, del Prof. P. Canal. Catalogo. Bassano, tip. Sante Pazzato, 1886, in-8, 104 p.

Cantzler. — Verzeichniss der hinterlassenen Musikalien und theoretischen Werke über Musik aus der Sammlung der Privatgelehrten G. Cantzler. Greifswalde, 1873, in-8, 18 p.

Carbonel. — Catalogue de livres rares et curieux, partitions d'opéras, recueils de chant, etc., provenant de la bibliothèque de feu M. Carbonel, ancien directeur de la musique de la reine Hortense. Paris, Potier, 1856, in-8.

Carnaby et **Harvey.** — Catalogue of the first portion of the... collection of ancient and modern music of the late J. Carnaby and J. Harvey,... which will be sold... the 6 th. day of july 1885. London, Sotheby, 1885, in-8.

Carreras. — Catalogo de la biblioteca musical y museo instrumental, propriedad de D. Juan Carreras y Dagas. Barcelona, Miro y Marsa, 1870, in-8.

Cartier. — Catalogue de livres relatifs à la musique, de grandes partitions et d'une riche collection d'ancienne musique de chambre. (Collection Cartier). Paris, 1870, in-8.

Castellane. — Catologue des principaux livres, musique (partitions) et autographes, composant la bibliothèque de feue Mme la comtesse de Castellane, dont la vente aura lieu en son hôtel, etc. Paris, Chimot, 1847, in-8.

Choron. — Voyez ci-dessus, Bêche.

— Catalogue d'une belle collection de livres relatifs à la musique et de partitions provenant en grande partie de la bibliothèque de A. Choron. Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, in-8.

Clerque de Wissocq de Sousberghe (le vicomte de). — Catalogue de la bibliothèque musicale délaissée par... Gand, Vyt, 1888, in-8, 47 p.

Commer. — Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Katalog 65, enthaltend die musikalische und hymnologische Bibliothek des Prof. Franz Commer († 1887). Berlin, 1888, in-8, 46 p. (Supplément dans le catalogue 66 de la même librairie).

Coussemaker. — Catalogue de la bibliothèque et des instruments de musique de feu M. de Coussemaker. Bruxelles, Olivier, 1877, in-8, IV-208 p.

Dandeleu. — Voyez I : Straeten (E. van der), la Musique aux Pays-Bas, t. I, pp. 18-38.

Danjou. — Catalogue des livres et manuscrits relatifs à la musique faisant partie de la bibliothèque de M. F. Danjou. Montpellier, 1850, in-8, 12 p.

Dehn. — Verzeichniss einer wertvollen Sammlung von musikalischen und hymnologischen Werken, Liedern, Opern, Comödien, Autographen und Manuscripten, zum Theil aus dem Nachlasse des Herrn Prof. Dehn in Berlin. Berlin, 1860, in-8.

Désiré. — Notice d'une jolie collection de livres d'amateur, ouvrages sur le théâtre, partitions de musique, etc., composant la bibliothèque de M. Désiré. Paris, Chasles, 1874, in-8.

Dietrich. — Katalog einer Autographen-Sammlung bestehend aus... Musik-Manuskripten und Musikerbriefe, aus den Nachlassen von G.-E. Goltermann und Prof. Alb. Dietrich... Berlin, Liepmannssohn, 1909, in-8.

Dietsch. — Catalogue de la bibliothèque de M. Dietsch, chef d'orchestre de l'Opéra. Musique. Paris, 1866.

Donebauer. — Batka (R.). Aus der Musik-und Theaterwelt. Beschreibendes Verzeichniss der Autographen-Sammlung Fritz Donebauer in Prag. Prag, Löwit, 1894, in-8.

— Katalog der Sammlung Fritz Donebauer-Prag. Briefe, Musik-Manuscripte, Portraits zur Geschichte der Musik und des Theaters. Berlin, Stargardt, 1908, in-4, IV-123 p., pl.

Dreer. — Voyez III, Philadelphie.

Drexel. — Catalogue of J. W. Drexel's musical library. Philadelphia, 1869.

Dubrunfaut. — Catalogue de la précieuse collection d'autographes composant le cabinet de M. A.-P. Dubrunfaut. 2e série, Compositeurs de musiqne, artistes dramatiques. Paris, Charavay, 1883, in-8.

Durand-Dubois. — Catalogue des livres anciens et modernes, partitions de musique, de feu M. Durand-Dubois aîné. Paris, Aubry, 1872.

Farrenc. — Catalogue de la bibliothèque musicale théorique et pratique de M. A. Farrenc, ancien professeur et éditeur de musique. Paris, Delion, 1866, in-8, 131 p.

Favart. — Catalogue des livres de la bibliothèque de M. Favart. Paris, Tross, 1864, in-8.

Fétis. — Voyez III, Bruxelles.

Filippi. — Filippi (J. de). Essai d'une bibliographie générale du théâtre, ou catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur, complétant le catalogue Soleinne. Paris, Aubry, 1861, in-8.

— Collection théâtrale de M. Joseph de Filippi. Catalogue des livres, imprimés et manuscrits. Paris, Aubry et Tresse, 1861, in-8, VI-184 p.

Fillon. — Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjamin Fillon, rédigé par Étienne Charavay. Paris, Ét. Charavay, 1879, in-4 (Série X, musiciens, nos 2294-2426).

Fischhof. — Catalog der musikalische Bibliothek des verstorbenen Prof. Jos. Fischhof in Wien. Leipzig, 1857, in-8.

Fonscolombe-Lamotte (de). — Catalogue de la bibliothèque musicale de M... Paris, 1881, in-8.

Forkel. — Verzeichniss der von dem Dr. Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien. Göttingen, Huth, 1819, in-8, 200 p.

Gaspari. — Catalogue des livres rares, en partie du xve et du xvie siècle, composant la bibliothèque musicale de M. Gaetano Gaspari. Paris, Potier, 1862, in-8, 56 p.

Gehring. — Verzeichniss der Bücher und Musikalien Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Franz Gehring. Wien, 1884, in-8.

— Katalog der musikalische Bibliothek des Dr. J. Gehring. Berlin, 1880, in-8.

Gevaert. — Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Fr. Aug. Gevaert. Gand, Vyt, 1909, in-8, 40 p.

Goddard. — Catalogue of the valuable collection of ancient and modern music formed by E. Goddard. London, 1878, in-8.

Goltermann. — Voyez ci-dessus, Dietrich.

Grabau. — Verzeichniss von theoretischen Werken über Musik sowie von seltenen, älteren, praktischen Musikstücken und neueren Musikalien aus den nachgelassenen Sammlungen der Herren Prof. A. G. Ritter in Magdeburg und Joh. Andr. Grabau in Leipzig. Leipzig, 1886, in-8.

Grell. — Musikalische Bibliothek des verstorbenen Herrn Eduard Grell. Berlin, Cohn, 1887, in-8, 68 p.

— Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Catalog 56, Æltere Instrumental-und Vokal-musik zum grossten Theile aus der Sammlung des Professor Eduard Grell. Berlin, 1887, in-8, 53 p. *Idem*, Catalog 58, Dramatische Musik, *ibidem*, in-8, 26 p.

Gross. — Catalogue de livres anciens et modernes sur la musique, composant la bibliothèque de M. A. G. Paris, Martin, 1883, in-8.

Hahn. — Albert Hahn. Verzeichniss seiner musikalischen Bibliothek. Leipzig, 1881, in-8.

Hajdecki. — Katalog nr 64 des Antiquarischen Bücherlagers von Gilhofer et Ranschburg, Wien. Musikwissenschaft (Sammlung Hajdecki). Wien, s. d. (1901), in-8, 53 p.

Hal. — Catalogue de la bibliothèque, gravures, musique et instruments de musique provenant de la succession de feu M. François

Van Hal. Vente le 6 avril 1900 et jours suivants. Bruxelles, Fievez, 1900, in-8.

Helminger. — Catalogue de la bibliothèque musicale théorique et pratique de feu M. E. Helminger, dont la vente aura lieu à Nice... dans le courant de janvier 1898. Nice, 1897, in-8.

Heredia. — Catalogue de la bibliothèque de M. Riccardo Heredia, comte de Benahavis. Paris, Huard et Guillemin, 1891-1894, 4 vol., in-8. (Musique, I, pp. 244-253. III, p. 296. IV, pp. 106-108).

Heron-Allen. — Voyez I, au même nom.

Hientzsch. — Verzeichniss der vom verstorbenen Direktor Hientzsch nachgelassenen musikalischen Bibliothek. Berlin, Müller, 1857, in-8.

Hirsch. — Voyez I, Musik-Fachausstellung.

Hummel. — Verzeichniss von theoretischen Werken über Musik sowie seltenen älteren praktischen Musikstücken und neueren Musikalien nebst Schriften über des Theater aus den nachgelassenen Sammlungen der Herrn J. N. Hummel in Weimar und Dr. Hermann Zopff in Leipzig. Leipzig, 1884, in-8.

Huth. — Catalogue of the printed books, manuscripts, Autographs Letters, and engravings, collected by Henry Huth. London, 1880, 5 vol., non mis dans le commerce (contient : livres et manuscrits liturgiques, musique anglaise).

Huygens. — Catalogus der bibliothek van Constantin Huygens, verkocht op de groote zaal van het hof te 's Gravenhage, 1688. Opnieuw uitgegeven door W. P. van Stockum jr, naar het eenig overgebleven exemplaar. 'S Gravenhage, 1903, in-4, x-65 p.

Jahn. — Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung. Auktions-Katalog. Bonn, 1870, in-8, VI-106 p.

Jean IV de Portugal. — CRAESBECK (P.). Primeira parte do Index da livraria de musica, do muyto alto e poderoso Rey Dom Joao o IV. Per ordem de sua mág. por... Anno de 1649, in-4, XIX-525 p. Réimpression, Porto, 1876, in-4, 12 + 525 p.

— SOUSA VITERBO. — A Livraria de musica de D. Joao IV e o seu Index. Noticia historica e documental. Publicacione de la Academia Real de Ciencias. Lisboa, 1900.

— VASCONCELLOS (J. de). — Ensaio critico sobre o Catalogo d'el Rey D. Joa o IV. Porto, impr. portugueza, 1873, in-8, XV-102 + XI p., 1 pl. (tiré à 250 ex.).

Jouvin. — Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. B. Jouvin. Paris, Fontaine, 1887, 2 parties in-8, XII-111 et 2 ff., 59 p.

Kafka. — Catalogue d'une précieuse collection de musique, manuscrits originaux et lettres autographes, partitions, morceaux de musique, etc., des plus grands compositeurs du XVIIIe et du XIXe siècles, provenant du cabinet de M. Kafka, de Vienne (Autriche). Paris, Charavay, 1881, in-8.

Kiesewetter. — Catalog der Sammlung alter Musik des K. K. Hofrathes R. G. Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn in Wien. Wien, 1847, in-4, XXVII-96 p.

Koen. — Catalogus excellentissimorum librorum. Onder dez. een partye muzyk-boeken en muzyk-instrumenten. Naargelassen door Ger. Koen, J. v. B. en K. v. V. 'S Gravenhage, van Thol. 1741, in-8.

Koudelka. — Catalogue de livres de musique rares, surtout du XVe et XVIIe siècles, provenant de la bibliothèque de feu M. de Koudelka. Berlin, Friedlander, 1859, in-8.

La Fage. — Catalogue de la bibliothèque musicale de feu M. J. Adr. de la Fage, ancien maître de chapelle. Paris, Potier, 1862, in-8, IV-200 p.

— LA FAGE (J.-A. de). Extrait du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale. Rennes, Vatar, s. d. (1857), in-8, 120 p. et 40 p. mus., tiré à 100 exemplaires (en partie publié dans la Revue de musique ancienne et moderne, 1856).

Landau. — Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau. Deux parties, Florence, 1885 et 1890, in-8.

Landsberg. — Catalogue de la bibliothèque du professeur Landsberg à Rome. Musique ancienne. Berlin, 1859, in-8, 29 p.

Lasserre. — Catalogue d'une belle collection de musique instrumentale, spécialement de musique ancienne pour instruments à cordes, suivie de quelques ouvrages de musique vocale et de livres relatifs à la musique, provenant de la bibliothèque musicale de M. V. Lasserre, à Châtellerault. En vente aux prix marqués. Berlin, Liepmannssohn, 1891 (catalogue 89), in-8, 33 p.

Leborne. — Catalogue de la bibliothèque musicale (morceaux de musique autographes, partitions, lettres autographes) de M. Leborne. Paris, 1867, in-8.

Lefebvre. — Catalogue de la bibliothèque théâtrale, musicale et poétique d'un vieil amateur. Paris, Menu, 1877, in-8.

Lemaire. — Catalogue de la bibliothèque de Théophile Lemaire, professeur de chant. Paris, Sagot, 1896, in-8, 112 p.

Lindner. — Verzeichniss der von Dr. Ernst Otto Lindner hinterlassenen musikalischen Bibliothek, nebst Sammlung alterer und neuerer Musikalien. Berlin, 1879, in-8.

Littleton. — Littleton (Alfred-H.). Catalogue of 100 works illustrating history of music-printing XV. to end of XVII. century. London, Novello, 1911, in-4, 38 p. (choix de livres de la collection de l'auteur, exposés à Londres en 1904).

Lozzi. — Olschki (Leo S.). Una visita alla collezione del Com. C. Lozzi di autografi e documenti riguardanti la musica e il teatro in tutto loro appartenenze e ogni sorta di spettacolo. Firenze, Olschki, s. d., in-4.

Mackinlay. — Catalogue of Thomas Mackinlay's Collection of letters, Mss., etc., of musicians. London, 1846.

Maldeghem. — Catalogue d'une belle et riche bibliothèque musicale (de M. Van Maldeghem) dont la vente aura lieu le 18 juin 1894. Gand, Vyt, 1894, in-8.

Marshall. — Catalogue of the musical library of Julian Marshall, comprising works of the principal composers, including many of great rarity. Sale, 29th of july 1884. London, 1884, in-8.

Martin. — Catalogue des livres anciens et modernes composant la bibliothèque musicale et théâtrale de feu M. Martin, ancien directeur du Conservatoire de musique de la ville de Marseille. Paris, Porquet, 1885, in-8, 4 ff. 178 p.

Martini. — Indice dell'Oratori in Musica, dialoghi, Azioni, Componimenti, e Rappresentazioni sacre, che raccolte si trovano presso il Rev. Pr. Giambaptista Martini, Minore Conventuale (publié par Haberl dans le Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1901, pp. 49-62).

Mathieu. — Catalogue de la collection musicale de feu M. Mathieu, ancien maître de chapelle à Versailles. Paris, Delion, 1847, in-8.

Matthew (James-E.). — Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Catalogue 170, containing ancient works relating to music... chiefly from the library of James E. Matthew, esq., of London.

Berlin, s. d. in-8, 108 p. — *Idem* Catalogues 171, 172, 173, *ibidem*, 80, 115 et 109 p. (1908-1909).

Mellinet. — Catalogue des livres composant la bibliothèque militaire et musicale de feu M. le général Mellinet... Paris, Champion, 1894, in-8, vi-223 p. (Musique, pp. 210-221).

Meluzzi. — Catalogue des livres et manuscrits composant la bibliothèque de feu Salvatore Meluzzi, maître de la chapelle du Vatican, suivi du catalogue d'un choix de livres appartenant à un amateur. Roma, D.-G. Rossi, 1906, in-8, 123 p. pl.

Merkens. — Voyez ci-dessus, Beständig.

Mosewius. —Musikalische Bibliothek enthaltend die nachgelassene Büchersammlung des Herrn Dr Joh. Th. Mosewius. Breslau, s. d. (vers 1860), in-8.

Müller. — Katalog der musikalischen Bibliothek des verstorbenen Dr. Jos. Müller, Bibliothekar der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin. Berlin, Liepmannssohn, 1882, 2 part. in-8.

Nägeli. — Verzeichniss ungedruckter Compositionen grosser Tonsetzer der Vorzeit welche von Dr. Hans Georg Nägeli hinterlassen wurden. Zurich, 1854, in-8.

Obrist. — R. Levi, Stuttgart, Antiquariatskatalog nr 189 : Musikbibliothek des † Dr A. Obrist. I, Bücher zur Geschichte und Theorie der Musik. II. Vokal-und Instrumentalmusik. III, Autographen und Portraits von Musikern. Stuttgart, 1911, in-8.

Oliphant. — Catalogue of the rare and interessing musical Collections of the late Thomas Oliphant, esq. London, Puttick et Simpson, 1873, in-8.

Olmeda. — Musik und Liturgie, zum Teil aus der Bibliothek des Don Federico Olmeda, maestro de la capilla de Burgos. Katalog 392, Karl W. Hiersemann. Leipzig, 1911, in-8, 74 p.

Ortigue. — Catalogue des livres rares et curieux composant la bibliothèque de M. J. d'O. [Ortigue]. Paris, Potier, 1862, in-8.

Pasdeloup. — Bibliothèque musicale de M. Pasdeloup, créateur des Concerts Populaires. Vente après décès de forts lots de musique des meilleurs auteurs et d'instruments de musique en l'hôtel Drouot, les 5 et 6 juin 1888. Fontainebleau, impr. Pouyé, 1888; in-8, 2 ff. 68 p.

Paul. — Antiquarischer Lager von List et Francke in Leipzig. Geschichte und Theorie der Musik. Altere praktische Musik. Autogra-

phen. Aus dem Nachlasse des Herrn Dr Oscar Paul in Leipzig. Leipzig, 1899, in-8, 63 p.

Percheron. — Catalogue de la bibliothèque de feu M. Percheron. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1871, in-8 (Chansonniers).

Péricaud. — Catalogue des peintures, dessins, sculptures, estampes, affiches, programmes, livres, composant la collection de feu M. L. Péricaud, dont la vente aura lieu à Paris, hôtel Drouot, les 29 et 30 avril 1910... S. l. n. d. (Paris, Jorel, 1910), in-8.

Pichon. — Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Jérôme Pichon. Première partie, livres rares et précieux, manuscrits et imprimés. Paris, Techener, 1897, in-8, XLVI-459 p. (Chansonniers).

Pohlenz. — Verzeichniss der von dem verstorbenen Musik-direktor und Organist Aug. Pohlenz hinterlassenen ansehnlichen Sammlung von Musikalien und Büchern, welche von 2 bis 10 october (1843) in Leipzig versteigert werden sollen. Leipzig, 1843, in-8.

Preyer. — Katalog nr. 67 des Antiquarischen Bücherlagers von Gilhofer und Ranschburg, Wien. Musikwissenschaft, enthaltend die Bibliothek des Kapellmeisters G. von Preyer. Wien, s. d. (1903), in-8, 46 p.

Proske. — Voyez III, Ratisbonne.

Rietz. — Catalog der von General-Musik-direktor Dr J. Rietz und Hofrath A. von Zahn in Dresden hinterlassenen Bibliotheken und Musikalien-Sammlung. Versteigerung den 29 April 1878. Dresden, 1878, in-8.

Rimbault. — Catalogue of the valuable library of the late Edw. F. Rimbault, comprising an extensive and rare collection of ancient music. London, Sotheby, 1877, in-8.

Ritter. — Voyez ci-dessus, Grabau.

Rontani. — Catalogue des livres provenant de la bibliothèque de l'abbé Rontani, dont la vente se fera le 22 octobre 1846 et jours suivants. Paris, Silvestre, 1846, in-8, 110 p. (Musique, pp. 3-6 et 26-35).

Rossi. — MORELOT (Stephen). Notice sur les manuscrits relatifs à la musique, conservés dans la bibliothèque de M. le commandeur de Rossi, à Rome (Revue de la musique religieuse, populaire et classique, IV, 1848, pp. 81-88).

Rothschild. — Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild. Paris, Damascène Morgand,

Rahir, 4 vol. in-8 (au tome IV, chansonniers, livrets de ballets).

Salmreifferscheid. — Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu S. E. Mgr le comte de Salmreifferscheid, évêque de Tournay, composé d'une nombreuse collection d'histoire naturelle, de tableaux, d'estampes, de divers instruments et pièces de musique de différents maîtres. Tournay, impr. Varle, 1771, in-8.

Santini. — Voyez III, Munster.

Sarcey. — Catalogue de la bibliothèque de feu Francisque Sarcey. Voyages, littérature, théâtre, musique, critique. Paris, Daragon, 1900.

Schellenberg. — Verzeichniss einer höchst werthvollen Sammlung von Werken aus der theoretischen und praktischen Musik, aus dem Nachlasse des Herrn Organisten H. Schellenberg in Leipzig. Leipzig, List und Francke, 1862.

Scheurleer. — Catalogus der Muziekbibliotheek van D.-F. Scheurleer. — 'S Gravenhage, 1893, in-8, 6 ff. et 567 p., pl., tiré à 120 ex., non mis dans le commerce. *Idem*, Vervolg; *ibid.*, 1903, in-8, 6 ff. et 357 p. 2e Vervolg, 1910, in-8, 4 ff. et 217 p.

Schicht. — Versteigerungs-Katalog der von dem verstorbenen Herrn J.-G. Schicht hinterlassenen Musikaliensammlung. Leipzig, 1823, in-8.

Schletterer. — Antiquarischer Katalog der C.-H. Beck'schen Buchhandlung, n° 219, enthaltend den musikalischen Teil der Bibliothek des † Herrn Dr. H.-M. Schletterer in Augsburg. Wordlingen, 1894, in-8, 169 p.

Schwencke. — Verzeichniss der von dem verstorbenen Musikdirektor C.-F.-G. Schwencke hinterlassenen Sammlung von Musikalien aus allen Fächern der Tonkunst. Hamburg, 1824, in-8, VIII-79 p.

Seguin. — Catalogue de la bibliothèque musicale de feu Armand Seguin. Méthodes, solfèges, partitions et œuvres diverses, manuscrits, imprimés ou gravés, la plupart fort rares, dont la vente aura lieu le lundi 15 juin 1835 et jours suivants en son hôtel, rue de Varennes. Paris, Merlin, 1835, in-8, 24 p.

Selhof. — Catalogue d'une très belle bibliothèque de livres curieux et rares, en toutes sortes de facultez et langues... auquel suit le catalogue d'une partie très considérable de livres de musique, tant Italiens que Français, Espagnols, Anglais et Hollandais, ainsi qu'une collection de toutes sortes d'instrumentz deslaissez par feu

M. Nicolas Selhof, libraire, lesquels seront vendus publiquement aux plus offrants mercredi 30 mai 1759 et jours suivants, dans la maison de la veuve d'Adrien Moetjens, libraire, dans Hofstraat. A la Haye, chez la veuve d'Adrien Moetjens, 1759. Où l'on distribue le catalogue. Pour lequel on payera deux sols pour les pauvres. In-8, 250 ff. (musique, 2945 numéros).

Shoubridge. — Catalogue of the antiquarian and miscellaneous musical library of the late J. Shoubridge. London, 1873, in-8.

Smolian. — Musik. Hierin die Bibliothek des verstorbenen Herrn Kapellmeisters und Musikkritikers Prof. Arthur Smolian. Lager-Katalog n° 2 von Karl-Max Poppe. Leipzig, 1912, in-8, 63 p.

Soleinne. — Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. Catalogue rédigé par P.-L. Jacob (P. Lacroix), avec table par Goizat. Paris, 1843-1845, 7 part. in-8.

Stainer. — Catalogue of English song books forming a portion of the library of Sir John Stainer. With appendices of foreign song books, collection of carols, books on bells, etc. London, Novello, 1891, in-4 (non mis dans le commerce).

Strauch. — Verzeichniss einer werthvolle Sammlung von Werken aus der theoretischen und praktischen Musik, aus dem Nachlasse des Herrn Cantor Strauch in Ernsthal. Leipzig, List et Francke, 1863.

Succi. — Catalogo con brevi cenni biografici e succinte descrizioni degli autografi e documenti di celebri o distinti musicisti posseduti da Emilia Succi accademica filarmonica di Bologna. Bologna, societa tipografica, 1888, in-8, 79 p.

Taphouse. — Voyez III : Leeds.

Tappert. — Voyez I : Allgemeine mus. Ausstellung.

Taylor (**Ed.**). — Catalogue of the musical library and musical instruments of Edward Taylor. London, Puttick et Simpson, 1863, in-8, 69 p.

— (le baron). — Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu M. le baron Taylor, membre de l'Institut. Paris, Techener, 1893, xvi-494 p.

Terby. — Catalogue de la belle et rare collection de musique religieuse, dramatique et instrumentale, délaissée par M. Joseph Terby, maître de chapelle de l'église primaire de Saint-Pierre à Louvain, Louvain, Cuelens, 1860, in-8.

Teschner. — Les Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin, Catalogue 34. Catalog einer Sammlung von Schriften zur Gesangsliteratur und einer reichen Auswahl von Gesangschulen, Solfeggien und Gesangscompositionen aus dem Nachlass des Professor G.-W. Teschner, Dresden. Berlin, 1884, in-8, 62 p.

Tessier. — Katalog eines grossen Teils der Bibliotheken des verstorbenen Chevalier Andrea Tessier und des Marchese de ***. Versteigerung in München vom 21-23 mai 1900. (Musique, nos 581-636).

Thalberg. — Verzeichniss einer wertvollen Sammlung von seltenen älteren Musikstücken und neueren Musikalien sowie theoretischen Werken über Musik zum allergrössten Theile aus dem Nachlasse Sigismund Thalberg's. Frankfurt a/M., 1877, in-8.

Thibaut. — Voyez III : Munich.

Thoinan. — Catalogue [partiel] de la bibliothèque de feu M. Ernest Thoinan. Paris, Em. Paul, 1895, in-8, 32 p.

Trémont. — Catalogue de la belle collection de lettres autographes de feu M. le baron de Trémont, dont la vente aura lieu le 9 décembre 1852. Paris, Laverdet, in-8.

Valdruche. — Bibliothèque de feu M. Eugène Valdruche. Livres anciens et modernes. Ouvrages et recueils de calligraphie, sténographie, ouvrages sur la musique et la danse (méthodes, partitions ouvrages en tous genres). Paris, H. Leclerc, 1913, in-8, 219 p. (Musique, nos 432 à 826).

Vanbianchi. — Autografi di musicisti, commediografi e artisti, presentati all' Esposizione nazionale d'arte teatrale in Milano, dá Carlo Vanbianchi. Milano, Pirola. 1894, in-8, 21 p. (tiré à 200 ex.).

Vasconcellos. — Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur (J. de Vasconcellos). Porto, 1898, in-8, 193 p.

Vervoitte. — Catalogue des livres anciens et modernes, partitions, musique religieuse, composant la bibliothèque musicale de feu M. Ch. Vervoitte. Paris, Sagot, 1887, in-8, 63 p.

Vidal. — Collection de feu M. Vidal, œuvres musicales et instruments de musique. Paris, Lavigne, 1868, in-8.

Villafranca. — Alès (A.). Bibliothèque liturgique. Catalogue des livres de liturgie des xve et xvie siècles de la bibliothèque de Charles-Louis de Bourbon, comte de Villafranca. Paris, 1878, in-8, 558 p., tiré à 150 ex. Supplément, 1884, in-8, 46 p.

Vincent. — Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. A.-J.-H. Vincent, membre de l'Institut. Paris, Labitte, 1871-1872, 2 part. in-8, IV-124 et VI-88 p.

Weckerlin. — Catalogue de la bibliothèque musicale de M. J.-B. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire national de musique de Paris. Paris, impr. Moret, 1908, in-8, II-86 p.

— Katalog der Musikbibliothek des Herrn J.-B. Weckerlin, Ehrenbibliothekar des Conservatoire national de musique de Paris. Musik. Tanz, Theater. Leipzig, Bœrner, 1910, in-8, XVI-172 p.

— Lager-Katalog von Karl-Max Poppe in Leipzig. N° 1. Historische, theoretische und praktische Musik, Zum grossten Teile aus der Bibliothek des Herrn J.-B. Weckerlin. Leipzig, 1911, in-8, 25 p.

Williams. — Catalogue of the valuable and extensive library of music of the late William Williams, Conductor of the South London musical society. Sale, Febr. 24th, 1879. London, 1879, in-8.

Winterfeld. — Carl von Winterfeld's musikalische Bibliothek, Berlin, 1857.

Witvogel. — Catalogus van een uitmuntende verzameling van een groote extra fraaije gedrukte Partye Exemplaren van nieuw musicq, van de beroemste meesters, Benevens de fyne Kopere gesnedene platen van dien compleet. Met veel moeite en Kosten by een vergaderd en nagelaten door Gerard Fred. Witvogel, organist van den Luthersche Nieuwe Kerk t' Amsterdam, dewelke verkogt zullen werden 13 october 1746. Amsterdam, 1746, in-8.

— De nalatenschap van G.-F. Witvogel, 1745 (Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederlandsche Muziek-Geschiedenis, IX, 1914, pp. 245-249).

Zahn. — Voyez ci-dessus : Rietz.

Zambeccari. — Frati (Lud.). Un impresario theatrale del settecento e la sua bibliotheca (Rivista musicale italiana, XVIII, 1911, pp. 64-84).

Zulehner. — Verzeichniss der geschriebener und gedruckten Musikalien aus dem Nachlasse des Herrn Carl Zulehner, bestehend in Kirchen-Musiken, Opern, Vaudevilles, etc., in Partitur, Sing-und Instrumenten-Stimmen und in Klavier-Auszügen, welches vom 4 Juli 1842 und folgende Tage einzelweise öffentlich versteigert werden. Mainz, 1842, in-8.

Catalogues de bibliothèques privées, sans noms de possesseurs

A Catalogue of a miscellaneous collection of music, ancient and modern. Together with treatises on music and on the history of music. London. Calkin and Budd, 1844, in-8.

Catalogo di una scelta e preziosa raccolta di opere antiche attinenti alla musica. Auzione, il 7 giugno 1882. Roma, Rossi, 1882, in-8.

Catalogo di una scelta raccolta di libri rari e preziosi. Sette vendite per auzione pubblica nei giorni 16-23 maggio 1885. Roma, Rossi, 1885, in-8. (Musique, n°s 640-744).

Catalogue d'autographes de compositeurs de musique, collection de lettres autographes et de pièces de musique des plus célèbres compositeurs et contenant une importante série de chartes sur la musique depuis le XVIe siècle. Vente, décembre 1885. Paris, 1885, in-8.

Catalogue de livres sur la musique, de partitions musicales et d'autographes de musiciens, de la bibliothèque de M. de F. Vente, le 4 mars 1882. Paris, Labitte, in-8.

Catalogue de 300 partitions à grand orchestre, dont la vente aura lieu le 6 avril 1866. Paris, Lavigne, 1866, in-8.

Catalogue d'une précieuse collection de partitions à grand orchestre et de manuscrits des plus célèbres auteurs français et étrangers. Vente, le 25 juin 1845. Paris, Bourgogne et Martinet, 1845, in-8.

Collection de M. le comte de B. Dessins, autographes et manuscrits de musique. Vente, 5 mai 1890. Paris, Charavay 1890, in-8.

Verzeichniss der werthvollen Bibliothek des Herrn Musikdirectors C. A. F. in Sainte-Marie-aux-Mines, und einer interessanten Sammlung von Musikalien für Pianoforte mit und ohne Begleitung, sowie einiger noch ungedruckten Kirchenmusikalischen Compositionen vom Abt G. J. Vogler. Frankfurt a. M. 1854, in-8.

Verzeichniss von Musikalien, sowohl theoretisch-musikalischer Schriften, als auch Instrumental-und Vocalmusik, alte und seltene Musikalische Werke, welche im April 1843 in Halle versteigert wurden. Halle, 1842, in-8.

V

CATALOGUES D'ÉDITEURS ET DE LIBRAIRES

Aibl. — Haupt-Katalog von Jos. Aibl Verlag. München, 1892.

André. — Catalog des Musikalien-Verlags von Johann André in Offenbach a. M., 1856, in-8 ; supplément, 1861 ; Haupt-Katalog, *idem*, 1891 ; Nova (supplément 1892).

Artaria. — Verzeichniss von Musikalien, welche bei Artaria und Comp. zu kaufen sind. Wien, gedruckt bei Schmidt, 1785, in-8, 142 p. = Catalogo della musica vendibile da Artaria e Comp. in Vienna, s. d., in-4, 68 p. = Catalogo dei drammi serj ed oratorj, opere buffe e farse esistenti nel magazzino di musica di Ferdinando Artaria, Milano, s. d.

Ashdown. — Catalogue of the musical publications of Edwin Ashdown, London, s. d. part. I à VI.

Augener. — Catalogue of instrumental music published by Augener and Co, London, 1888-1892, part. I-V; *idem*, vocal music, 1890, part I, II.

Baer. — Musik, Geschichte und Theorie, Kirchenmusik, Oper, Tanz, Lied. Joseph Baer et Co. Frankfurt a. M. Antiquariats-Katalog 555, s. d. in-8, 162 p. 4 pl.

Belaieff. — Verzeichniss des Musikalien-Verlages von M. P. Belaieff in Leipzig [et Moscou]. Catalogue de musique publiée par, etc. 1895, in-8 148 p. 22 portr. = *idem*, Neue Musikalien... Nouvelles publications... 1903-1905, in-8, 10 p.

Benzon. — Catalogo dei pezzi di musica esistenti nel negozio di Gius. Benzon in Venezia, 1818 ; = 2ª parte, 1822 ; Sopplimenti, 1825, 1835.

Berra. — Verlags-Verzeichniss der Musikalien, Kupferstiche und Landkarten, Prag, 1831, in-8, 28 p.

Bertling. — Lager-Katalog von Richard Bertling, [Antiquariat] in Dresden. N° 1, Theorie und Geschichte der Musik, 1887, in-8, 71 p. N° 69, *idem*, 1910.

Boivin. — Catalogue général des livres de musique de la librairie Boivin, Paris, 1729. = Catalogue général et alphabétique de Musique imprimée ou gravée en France. A Paris, chez la veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, et Christophe-Jean-François Ballard fils, libraire, au bas de la rue Saint Jean de Beauvais, à Sainte-Cécile, 1742, in-8, 56 p.

Bornemann. — Catalogue de musique de la maison Le Bailly fondée en 1829. O. Bornemann, gendre et successeur. Paris, 1889.

Boosey. — The Cavendish music Books. Boosey's musical Cabinet. Catalogue of Standard Works... Catalogue of music... Contents of Boosey's royal editions of song Books... London, s. d., 5 livraisons.

Borriero. — Musica sacra, Catalogo semestrale dello stabilimento musical Borriero et C^ia^, Torino, 1897 et suiv.

Bote et **Bock**. — Verzeichniss von Musikalien welche im Verlage von Ed. Bote und G. Bock in Berlin erschienen und zu haben sind, 1855, in-8 ; = Vollständiges Verzeichniss des Musikalien-Verlags von,... Berlin, 1877 ; = *idem*, Ergänzungs-Band, 1892.

Brandus. — Catalogue des partitions publiées par Brandus et Cie, Paris, 1887.

Breitkopf et **Härtel**. — Verzeichniss musicalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumenten, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilt, welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, um beystehende Preise zu bekommen sind ; 1761. in-8, 64 p. ; 1764, 56 p. ; 1770, 46 p. ; 1780, 32 p. = Verzeichniss musicalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis, als für alle Instrumente, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilt ; welche bei... (comme ci-dessus) 1760-1780, 6 parties, 172 p., pagination continue. = Verzeichniss lateinischer und italiänischer Kirchen-Musiken, an Motetten, Hymnen und Liedern, Psalmen, Magnificat, Sanctus, Kyrie, Messen und Passions-Oratorien sowohl in Partitur als in Stimmen, alle in Manuscript ; desgleichen an Präambulis, Fugen, Fugetten, Versetten und Interludiis nach den gewöhnlichen Kirchentonen,

Sonatinen, Sonaten und Orgel gedruckt und in Kupfer gestochen; welche bey Bern. Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig um beystehende Preise zu bekommen sind; Leipziger Ostermesse. 1769, in-8, 24 p. = Catalogi delle sinfonie, partite, overture, soli, duetti, trii, quattri e concerti per il violino, flauto traverso, cembalo ed altri stromenti, che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia; 1762 et suiv. part. I-XVI. = Verzeichniss von Musikalien, welche bei Breitkopf et Härtel in Leipzig zu haben sind; s. l. n. d., 6 parties, 684 p., pagination continue. = Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche an 1. Juni 1836... von Breitkopf et Härtel in ihrem Geschäftslocale zu Leipzig unter Notariatshand verkauft werden sollen, 1836, in-8. = Verzeichniss des Musikalien-Verlags von Breitkopf et Härtel in Leipzig, 1852, in-8, avec 2 suppléments; = *idem*, in alphabetischer Reihenfolge mit vorgeschickter systematischer Ubersicht, 1873, in-8, LXXXVI-438 p. = *idem*, vollständig bis Ende 1881, in-8, 1882, 700 p. = *idem*, 1885; = *idem*, vollständig bis Ende 1891, alphabetischer Theil, XXIII-764 + 24 p., systematischer Theil, XII-580 + 10 p. 1 pl. = *idem*, vollständig bis Ende 1902, XXV-1200 + 36 p. = Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf et Härtel in Leipzig, n° 1, September 1876; n° 114, märz 1914. = Breitkopf et Härtel's Historische Musik-bibliotheken für praktische Musikpflege : I, Orchesterwerke, 1895, in-8; II, Musica sacra, 1896. = Musikverlags-Bericht 1902, nach Gruppen geordnet, 1902, in-8, 26 p. = Musical literature (catalogue trimestriel, titre anglais et allemand) n° 1, january 1907. = Das Musikbuch, eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und Instrumente, mit erläuternden Einführungen, aus dem Verlage von..., 1913, in-8, IV-390 p., illustré. = Breitkopf et Härtel, Bruxelles, 12 mars 1883-1908, in-8, 55 p. 12 portr., 2 pl. = (HASE, O. von) Breitkopf et Härtel, Buch-und Notendrucker, Buch und Musikalien Händler in Leipzig. Aus den Papieren des Breitkopf et Härtel'schen Geschäfts-Archives 1664-1894, in-4, 16 p. pl., (extr. de l'Allgemeine Deutsche Biographie, non mis dans le commerce).

Breslauer. — (Antiquariat). Katalog III: Das deutsche Lied geistliche und weltliche bis zum XIX Jahrhundert; Berlin, 1908.

Butsch. — Catalog einer Sammlung seltener Notendrucke des XVI.

und XVII. Jahrhunderts, und einer Anzahl neuerer Musikwerke zu haben in der Birett'schen Antiquariats-Buchhandlung F. Butsch in Augsburg, 1846. in-8, 42 p.

Choudens. — Catalogue des publications de Choudens fils, Paris, 1893.

Church. — Descriptive Catalogue of Sheet music and Music Books. The John Church Company, Cincinnati et New-York, 1889-1892, huit livraisons.

Cocks. — Robert Cocks et Co's Catalogue of modern pianoforte music,... of vocal music,... of organ music, etc., London, s. d., 15 livraisons. = Professor's descriptive list of songs, cantatas, operettas, duets, trios, partsongs, methods, studies, etc., London, 1897, in-8.

Cranz. — Verzeichniss des Musikalienverlages von Aug. Cranz in Hamburg, 1887.

Dana. — Catalogue Dana's musical Institute. Thaught in all its branches. Philadelphia, s. d., in-8.

Diabelli. — Verlags-Catalog der K. K. Priv. Kunst und Musikalienhandlung von A. Diabelli et Comp. in Wien : s. d., 7 parties in-8.

Ditson. — Oliver Ditson Company's complete descriptive Catalogue, Boston, s. d., 3 livraisons ; = Selected Catalogue of the choicest and most popular Vocal and Instrumental music.

Doorn. — Catalogus librorum musicorum, qui venales reperientur in officina Joannis a Doorn bibliopole Trajectensis. Ultrajecti, 1639, in-4, 16 ff.

Dörffel. — Verzeichniss der in der Leihanstalt für musikalische Literatur von Alfr. Dörffel enthaltene Bücher und Musikalien. Leipzig, 1861 et 1886, in-8, VIII-144 et 73 p.

Dotesio. — Catalogo general de las obras de musica publicadas por la sociedad anonima casa Dotesio. Madrid, 1898, 1901.

Durand. — Catalogue de Durand, Schœnewerk et Cie, éditeurs de musique, successeurs de J. Flaxland, Paris, 1884, in-8, 103 p. = A. Durand et fils, Catalogue général, 1892.

Enoch. — Catalogue de Enoch frères et Costallat, Paris, 1893.

Eulenburg — Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Ernst Eulenburg in Leipzig, 1894. = Catalog für Zither-musik, *idem*, 4te Aufl., 1890.

Florschütz. — Officina musica, selectissimorum tam veterum quam recentium auctorum, quœ extat in œdibus Caspari Florschütz civis Augustani, Augsbourg, 1628, in-4.

Fœtisch. — Catalogue de la maison Fœtisch frères, éditeurs de musique, Paris, Lausanne ; s. d., in-8, 37 + xi p.

Forsyth. — Forsyth brother's Catalogue of music, London, 1893.

Fritzsch. — E. W. Fritzsch, Leipzig, Verzeichniss der Verlags-Werke, 1901, in-8, 127 p.

Fürstner. — Catalog des Musikalien-Verlages von Adolph Fürstner in Berlin, 1879, in-8, 102 p. ; neue Auflage, 1888 ; Nachtrag, 1891.

Gerlach. — Omnes libri musici, qui hactenus Norimbergæ in officina typographia Gerlachiana impressi sunt modo venales prostant 1609, in-4.

Giessel. — Musikalien-Verlag von Carl Giessel junior in Bayreuth, s. l. n. d., in-4, 46 p.

Gordon. — Descriptive Catalogue of sheet music, published by Hamilton. S. Gordon, New-York, s. d.

Graff. — Catalogue des ouvrages de musique composant le fond de Graff, successeur de Mme Vve Régnier-Canaux, éditeur de musique religieuse, Paris, 1874, in-8, 195 p.

Grave. — Catalogue of the universal circulating musical library C. L. Grave and Co, London, s. d. (1853).

Gregh. — Catalogue général illustré et analytique des ouvrages de musique publiés par la maison Louis Gregh, Paris, s. d. ; supplément, 1889.

Grus. — Catalogue de Léon Grus, éditeur de musique, Paris, 1866, in-8 ; *idem*, 1893 ; supplément, s. d.

Guidi. — Catalogo generale di Giovan-Gualberto Guidi, editore di musica con magazzino de libri antichi e moderni, Firenze, 1873, in-8, 60 p. ; Sopplimenti, 1878, 1880, 1885.

Hamelle. — Catalogue général de J. Hamelle (ancienne maison Maho), Paris, 1905, 3 parties in-8.

Hennuyer. — Catalogue-Album des opéras-comiques et opérettes en un acte pour jeunes filles et publications musicales d'A. Hennuyer, Paris, 1897, in-16, 80 p.

Heugel. — Catalogue de la musique publiée par Heugel et Cie édideurs ; Paris, au Ménestrel, s. d., 2 parties in-8. = Maison du

Ménestrel, Henri Heugel éditeur. Catalogue général, divisé en quatre parties, 1889 ; = *idem*, Supplément, 1892.

Hiersemann (Antiquariat). — Katalog 330, Manuscripte des Mittelalters und späterer Zeit. Manuscrits du moyen âge et d'époques postérieures. Leipzig, 1896, in-8 222 p., 23 pl.

Hofmeister. — Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, welche in Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel zu haben sind; N. B. Grösstentheils aus J. A. Hiller's Nachlass. Leipzig, s. d. (1805) in-8, 50 p. = Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Friedrich Hofmeister in Leipzig, 1878. = Nachtrag I, II, 1891, 1893. = Nachtrag zum Hauptkatalog, 1895. = Führer durch die Violin-Literatur aus dem Verlage von..., s. d., in-8, 32 p.

Hug. — Verlags-Katalog von Gebrüder Hug et Co in Leipzig ; 1897, in-8, 183 p. = Nachtrag, 1899, 47 p. = Verzeichniss neuer Musikalien aus dem Verlage von... 1897-1901, in-8, 80 p.

Hummel. — Catalogue thématique, ou commencement de toutes les œuvres de musique qui sont du propre fonds de J.-J. et B. Hummel, publié à la commodité des amateurs, par où ils pourront voir si les pièces qu'on leur présente pour original n'ont pas déjà imprimées. Amsterdam, s. d., in-8. = Catalogus von musikalische Werken, welche in der Kgl. Noten-Fabrike und Handlung bei dem Commercienrathe J.-J. Hummel zu Berlin für beigesetzte Preise zu haben sind, Berlin, 1792, in-fol., 4 p.

Hund. — Catalogus Simphoniarum et Trisonantium by Joannes Hund, 1753, 1754.

Janin. — Catalogue des publications musicales. Ouvrages d'enseignement, musique de piano, musique de chant, musique instrumentale. Lyon, 1903, in-8, 32 p. = *idem*, musique religieuse, Cantiques, chant grégorien..., 1911, in-8, 15 p.

Jurgenson. — Catalogue complet des éditions P. Jurgenson, Moscou et Leipzig, 1897, in-8, 260 + 38 + 22 + 24 + 4 p. = Supplément, 1900, 24 p.

Kahnt. — Verzeichniss des Musikalien-Verlages von C.-F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1891.

Kistner. — Oster-Mess Bericht des Musikalien-Verlages von F. Kistner in Leipzig, 1854, in-8, 3 parties, 14 + 68 + 54 p. = Verzeichniss des Musikalien-Verlags von..., 1894, 2 parties = Nachtrag.

I, II, III, 1897, 1900, 1902. = Verzeichniss, *idem,* Neue Erscheinungen der Jahre 1894-1905, en 2 parties, 71 + 39 p.

Laurentius. — Scheurleer (D.-F.). Een Catalogus van den Amsterdamschen Boekhandelaar Hendrik Laurentius van 1647 (Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederland Muziekgeschiedenis, VI, p. 140 et suiv.)

Le Cene. Voyez ci-après : Roger.

Le Clerc. — Catalogue général de musique imprimée ou gravée en France, ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage. 1737. Se vend à Paris chez le sieur Le Clerc rue du Roule à la Croix-d'Or. In-8, gravé, 18 p. = Catalogue de musique tant française qu'italienne, imprimée ou gravée en France. Même adresse, 1742, in-8 gravé, 86 p.

Leduc. — Catalogue général des ouvrages qui composent le fond d'Aug. Leduc et Cie, éditeurs et marchands de musique de Paris. 1806, in-4. = Catalogue complet des ouvrages publiés par Alphonse Leduc, Paris, 1885. Supplément, 1892.

Lefebvre. — Catalogue d'une petite collection de livres rares et précieux d'ouvrages sur la musique, en vente chez Charles Lefebvre, Bordeaux, 1879, in-8.

Lemoine. — Catalogue de la musique de piano publiée par Henry Lemoine. Paris, s. d. in-8. = Catalogue des ouvrages de musique publiés par Lemoine et fils, s. d. in-8. Supplément, 1891.

Leuckart. — Catalog des Musikalien-Verlages von F. E. C. Leuckart in Breslau, 1868, in-8. = Für Geiger ! Lehrstoff für den Violin-Unterricht,... Vortrags-und Unterhaltungsstücke,... Haus-und Kammermusik, Konzertstücke, 1901, in-8, 32 p.

Liepmannssohn. — Catalogue d'une belle collection de livres anciens et modernes relatifs à la musique et à la danse. Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, in-8. = Antiquariats-Kataloge, n° 1, Berlin, 1874 ; n°. 182, *idem,* 1913.

List und Francke. — Antiquarisches Verzeichniss... Geschichte und Theorie der Musik... Leipzig, n° 324, 1901 ; n° 372, 1905.

Litolff. — Führer durch die Collection Litolff, 2te Aufl., Braunschweig, 1884. = Haupt-Katalog, 1890.

Lonsdale. — A Catalogue of unique, rare and interesting printed and manuscript music and works on that art, ancient and modern, London, 1860, in-8, 2 parties.

Lucas, Weber. — Stanley Lucas, Weber, Pitt et Hatzfeld, Catalogue of vocal music,... of violin and violoncello music,... of albums of songs... London et Leipzig, s. d.

Lucca. — Catalogo delle opere musicali publicate dallo stabilimento musicale Francesco Lucca. Milano, 1873, in-4, 298 p. ; *idem*, 1884-1886, 2 part. in-8.

Mackar. — Mackar et Noël. Catalogue complet. Publications musicales. Paris. 1891, 3 parties.

Maho. — Catalogue de musique de J. Maho, éditeur commissionnaire. Paris, s. d. (1870), in-8, 38 p. Supplément, s. d., in-8, 12 p.

Maquet. — Ph. Maquet et Cie, éditeurs de musique. Catalogues n°s 1-3, Paris 1890-1892.

Meissonnier. — Musique de piano, d'orgue et d'harmonium, publiée par J. Meissonnier fils. Paris, s. d. in-8.

Mennesson. — Catalogue général de musique. A Sainte-Cécile. Reims, 1910, in-8, 999 p.

Merseburger. — Katalog der Bücher und Musikalien, welche im Verlage von Carl Merseburger in Leipzig in der Jahren 1849-1889 erschienen sind. Leipzig, 1899, in-8, 195 p.

Monti. — Indice dell'opere di musica sin'hora stampate da Giacomo Monti in Bologna. s. d. (vers 1685) in-8, 14 p.

Müller. — Verzeichniss von Musikalien, Musikbüchern und Porträts von Componisten. Gotha, Müller, 1848.

Novello. — Catalogue of Novello, Ewer and Co's circulating music library. London, s. d., avec 6 suppléments. = Novello's Catalogue of orchestral music, a manual of the orchestral litterature of all countries, compiled by A. Rosenkranz, London, 1902, in-8, 202 p. : revised edition, *idem*, 1904. = The complete catalogue of music published by Novello and Co, 1899, in-8. Novello, Ewer and Co. Catalogue n° 1, Organ music, etc., 11 parties, s. d. = EDWARDS. A short history of cheap music as exemplified in the records of the house of Novello, Ewer and Co, with especial reference to the first fifty years of the reign of Queen Victoria. With 3 portraits..., and a preface by sir Georg Grove, London, 1887.

Olschki. — Librairie ancienne, Leo S. Olschki, Florence. Catalogue 66, musique, s. d. (1908), in-8, VIII-136 p., fig. = Catalogue 72, Liturgie, s. d., in-8, 96 p., fig.

Pabst. — Katalog der Musikalien-Leihanstalt P. Pabst in Leipzig, 1908, 2 part.

Peters. — Verzeichniss der Verlags-Musikalien des Bureau de musique von C.-F. Peters in Leipzig. S. d. = Nachträge, Michaelis-Mess 1829, Jubilate-Mess 1829, 1830. = Verzeichniss, etc., comme ci-dessus, 1861 ; Nachträge, I, 1862-1863, II, 1864-1865. = Verzeichniss, etc., 1892. = Katalog der Edition Peters, 1900, IX-267 + 20 p. 1 pl. = Nachträge zum Haupt-Katalog, 1902, 1906.

Pond. — Catalogue of sheet music and musical works published by W.-A. Pond et Co. New-York, s. d. — Addenda 1, 2, s. d.

Pustet. — Verlags-Katalog von Friedrich Pustet in Regensburg. Musikalische Werke. 1890, in-8, 96 p. = Catalogo nº 6 della libreria pontificia di F. Pustet di Ratisbona. Opere liturgico e di Canto gregoriano. Roma, 1900, in-8, 88.

Rahter. — Verzeichniss des Musikaliens-Verlags von D. Rahter in Leipzig ; 1909, 2 part. in-8, 62 + 56 + XVI p.

Rellstab. — Verzeichniss aller gestochenen wie auch gedruckten und geschriebenen Musikalien, welche um beygesetzte Preise verkauft werden bey J.-C.-F. Rellstab in Berlin, 1785, in-8 ; = Nachträge I-VII.

Re Ricardi. — Catalogo generale, drammatica, vaudevilles, opere, operette, pantomime. 10e edizione, Roma, 1910, in-8, 91 p.

Richault. — Catalogue des publications de Richault et Cie-I, musique d'orgue, Paris, 1880; supplément, 1890; II, Catalogue de musique pour instruments à cordes, 1885 ; III à V, *idem*, pour instruments à vent, 1886, 1891, 1892.

Ricordi. — Catalogo degli spartiti serj ed oratorj, opere buffe e farse con parti di canto e di orchestra che trovensi nel magazzino di musica di G. Ricordi, Milano, 1819, in-8, 16 p. = Catalogo delle opere pubblicate dall' I.-R. stabilimento nazionale privilegiato di calcographia, copisteria e tipografia musicale di G. Ricordi in Milano, 1844. = Catalogo secondo, *idem*, 1848. = Sopplimenti al gran catalogo, 1856 et suiv., 32 livraisons. = Catalogo, delle opere, etc., même titre, vol. I, 1855, in-8, 768 p., vol. II, 1864, in-8 288 p. = Catalogo in ordine numerico delle opere, etc., *idem*, dal nº 1 al no 29840, Milano, 1857, in-8, 1059 p. = Catalogo delle publicazione del R. stabilimento Ricordi, etc., 1875, in-8, 738 p. =

Catalogo generale delle edizione Ricordi, vol. I, II, 1895, vol. III, 1896, 1579 p.

Rieter-Biedermann. — Katalog der Musikalien-Verlages von J. Rieter-Biedermann in Leipzig. Vollständig bis Ende, 1896, Leipzig, 1897, in-8, 160 + 125 p.

Ringmacher. — Catalogo de'Soli, Duetti, Trii, Quadri, Quintetti, Partite de'Concerti e delle Sinfonie per il Cembalo, Violino, Flauto, traverso ed altri stromenti, che si trovano in manoscritto nella officina musica di Christiano Ulrico Ringmacher, libraio in Berolino. 1773, in-12.

Roger. — Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam chez Étienne Roger et Michel-Charles Le Cène, s. d., in-12, 70 p. = Catalogue des livres de musique nouvellement imprimés à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, ou dont il a nombre, avec les prix. Et qui se vendent à Londres, chez François et Paul Vaillant, libraires dans le Strand, à Cologne chez Philippe Poner, facteur de la poste de Liège (à la fin du vol. intitulé : Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture, par M. Felibien, Amsterdam, Roger, 1706, in-8). = Catalogue d'un assortiment général de musique, qui se vend à Amsterdam, par Estienne Roger, marchand libraire (à la fin du tome II, pp. 290-348, de l'Histoire des Sevarambes, peuples qui habitent une partie du troisième continent, etc., Amsterdam, Roger, 1716, in-12).

Rosenthal. — Bibliotheca musica, theatralis, saltatoria, Catalogue XXVI de la librairie de Ludwig Rosenthal à Munich, s. d., in-8, 250 p. = Musik, Kirchengesang, weltliche Musik, alte seltene Musikwerke, *idem*, Katalog 121, s. d., in-8, 146 p. = Alte und neue Musik, Katalog 153, *idem*, 1913, in-8 208 p.

Rossum. — Catalogus van Kerkmuziek uitgegeven door J.-R. van Rossum, Katholieke Kerkmuziekhandel. Utrecht, 1901, in-8.

Sassetti. — Catalogo de musica publicada por Sassetti et Co. Lisboa, 1864, in-8.

Schirmer. — Catalogue of vocal and instrumental music published by Schirmer, G. New-York, s. d. = Supplements 1 à 4, 1888 à 1891. = Monthly bulletin, 1893. = Schirmer's general Catalogue of English, German, and French musical Literature and theoretical works, 1907, in-8, 61 + 116 p.

Schlesinger. — Musikalien-Verlags Katalog der Schlesinger'schen

Buch-und Musikalienhandlung in Berlin, 1846, in-8 = Verzeichnis des Musik-Verlags der Schlesinger'schen Buch-und Musikhandlung (Robert Lienau), Berlin, und des Carl Haslinger, Wien, 1890, 3 parties, et Nachtrag, 1893.

Schott. — Catalogue de la maison les Fils de B. Schott à Mayence, I, 1844-1847, in-8, 40 p.; II, 1851-1855, 44 p., III, 1855, 8 p. = Verzeichniss der Musikalien-Verlags von B. Schott's Söhne in Mainz, 1887-1889, 4 parties, in-8, 450 p. = Catalogue de la maison Schott frères, Bruxelles, Otto Junne, Leipzig, 1891; Supplément, 1894. = Guide à travers la littérature musicale. I, Vade-mecum du Violoniste; ... II, Catalogue de musique pour piano et alto, violoncelle et contrebasse; III, *idem*, pour instruments à vent; IV, *idem*, pour trios, quatuors, quintettes, etc., pour piano et instruments, ... V, *idem*, pour 1, 2, 3, 4, violons et Méthodes; VI, *idem*, pour orgue et harmoniun; Schott frères, à Bruxelles, s. d., in-8.

Schwann. — L. Schwann, Dusseldorf, Musikalien-Verlags, Katalog. Katholische Kirchenmusik. Choral-Literatur. Festspiele. Kantaten. Liederbücher. Verschiedene Musikalien, 1906, in-8, XII-160 p. = Musique d'église de l'édition Schwann, s. d., in-8, 40 p. = Verlags-Katalog, Nachtrag, 1909-1910, in-8, 16 p.

Scribner. — Charles Scribner's Sons'Musical Literature List. New-York, 1897.

Senff. — Catalog des Musikalien-Verlags von B. Senff in Leipzig, s. d. = Nachtrag, 1898, in-8, 17 p.

Siegel. — Verzeichnis des Musikalien-Verlags von C.-F.-W. Siegel's Musikalien-Handlung (R. Linnemann) in Leipzig, 1883. = Nachträge I, II, III, 1895. = Verlags-Verzeichniss von ... *idem*, Vollständig bis Ende 1903, in-8, 414 p.

Silvani. — Indice dell'opere di musica sin'hora stampate in Bologna. Si vendono da Marino Silvani sotto in Portico dell'Ospitale della Morte, all'Insegna del Violino, s. d., in-8, 16 p. (vers 1690) = Même titre, 14 p. (vers 1705). = CHRYSANDER et J. MULLER, Der italienische Musikverlag um 1700 (reproduction des catalogues de Marino Silvani, dans : Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, IV, 1869, n° 18 et VI, 1871, n° 5). = Indice dell'opere di musica sin'hora stampate in Bologna, e si vendono, da Giuseppe Antonio Silvani in capo alla Piazza del Pavaglione all'Insegna del Violino,

s. d. (1724), 12 p. = *Idem*, e si fanno vendere dalli Eredi di G.-A. Silvani, etc., 1727, in-4, 8 p.

Simon. — Verlagskatalog von Carl Simon's Musikverlag in Berlin. Alphabetischer Theil, 1901, in-8, 192 p. = II Teil, 1902.

Simrock. — Verzeichniss des Musik-Verlags von M. Simrock, Cöln, 1819, in-8, 42 p. = Même titre, 1851, in-8 = Verzeichniss des Musikalien-Verlages von N. Simrock in Berlin, Vollständig bis Ende 1880, Berlin, 1881, in-8 = Nachtrag I, Vollständig bis Ende 1885. = Nachtrag II. 1890.

Thomas. — Verzeichniss von Sinfonien...? = Des musikalischen summarischen Verzeichnisses erster Nachtrag von Sinfonien, Partien, Concerten, Divertimenten, Quintetten, Quartetten, Trios, Duetten und Solos auf aller Arten von Instrumenten, die zu bekommen sind bei Chr. G. Thomas, Leipzig, 1779.

Tross. — Notice de quelques livres rares et précieux, cantiques et chansonniers du XVIe siècle, musique ancienne, etc., 1866.

Veer. — Catalogus van allerley musijk, met hare pryse, welke te Rotterdam by Pieter van der Veer boekverkoper to bekome zyn. Rotterdam, 1741, in-8.

Vincenti. — Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti in Venezia, 1619, in-8, 23 p. = *idem*, 1649, in-8, 16 ff. n. ch. = *idem*, 1662, in-8, 32 p. = Réimpression des catalogues de 1619 et 1649, par F.-X. Haberl, dans les Monatshefte für Musikgeschichte, Beilage, 1882-1883.

Walsh. — Catalogue of musik, containing all the Vocal and instrumental musick printed in England for John Walsh. London, s. d., in-12, 28 p.

Weinhold. — Catalog des grossen Musikalien-Leih-Instituts der Buch-Musikalien und Kunsthandlung von C. Weinhold in Breslau. s. d. (vers 1830), in-8.

Weissenbruch. — Catalogue de musique de fond et d'assortiment du magasin de Weissenbruch. S. l. n. d. (Bruxelles, vers 1805).

Westphal. — Verzeichniss derer Musikalien, welche in der Niederlage auf den grossen Bleichen bey Joh. Chr. Wesphal und Comp. in Hamburg in Commission zu haben sind, 1872, in-12, 296 p.

Whittingham. — Catalogue of scarce and curious music, full scores, organ music,... on sale by Alfred Whittingham, London, s. d. (vers 1870).

Williams. — Catalogues of music : piano, organ, harmonium, string and Wind. London, Williams, s. d.

Witvogel. — Catalogue de la nouvelle musique, qui n'est imprimée ici jusqu'à présent, et se trouve chés Gérard Frédéric Witwogel, organiste de l'église neuve des luthériens. Amsterdam, s. d., in-8.

ANDRÉ CAMPRA MUSICIEN PROFANE
NOTES BIOGRAPHIQUES

Sous le titre : *Notes sur la jeunesse d'André Campra,* nous avons étudié, en 1909, dans le *Recueil de la Société internationale de musique*[1], la carrière de Campra pendant tout le temps qu'il fut musicien d'église. Nous nous proposons ici de poursuivre cette étude et de publier quelques notes sur la vie du compositeur aixois à partir du moment où il abandonna la maîtrise de Notre-Dame de Paris pour se consacrer à l'Opéra et à la musique royale.

* * *

Campra avait quitté Notre-Dame le 13 octobre 1700; le mardi 21 décembre suivant, la première représentation d'*Hésione* remportait à l'Académie royale de musique le succès le plus complet et le plus flatteur, et les éloges se partageaient entre le poète et le musicien. « On trouva la versification du poème très exacte et la musique chantante d'un bout à l'autre[2] ». Danchet avait pris pour sujet l'amour d'Hésione et d'Anchise, passion traversée, conformément aux règles de l'opéra, par Vénus et par Télamon.

1. *Recueil de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1909, p. 159 et suiv.

2. Ms. Nouv. acq. franc, 6.532 p. 99. Ce manuscrit est le manuscrit original de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* (1645-1741) par les frères Parfaict. Il en existe une copie sous le n° 12.355 du fonds français. La distribution de la pièce était la suivante :

Au Prologue :

Mlle Maupin	Prêtresse du Soleil.
Le Sieur Hardouin	Le Soleil.

Tragédie :

Le Sieur Hardouin	Laomédon,
Mlle Moreau	Hésione.
Mlle Desmatins	Vénus.
Le Sieur Thévenard.	Anchise.
Le Sieur Chapelet.	Télamon.

Le prologue faisait grand effet, et on s'accordait à qualifier d'heureuse l'idée du spectacle des Jeux séculaires. Au IIe acte, le dialogue d'Anchise et d'Hésione attendrissait les âmes sensibles, et « tout le monde convenait » que la scène du IIIe acte qui met en présence la princesse et Télamon atteignait à une grande force scénique ; enfin, celle d'Anchise et d'Hésione, au IVe acte, provoquait une vive impression. Ecoutons un peu les « honnêtes gens » de Lecerf de la Viéville nous parler d'*Hésione :*

« Et avez-vous le courage, dit le Chevalier des *Dialogues*, de mépriser *Hésione* dont le Prologue a tant plu et qui est plein de choses neuves et brillantes ? [1] » Un peu plus loin, le Comte doute que Lully ait laissé de plus beaux airs que celui d'Hésione : « Ah ! que mon cœur va payer chèrement ! [2] ».

Voilà pour l'actif de la pièce. Mais, comme toute médaille a un revers, *Hésione* n'échappait pas aux traits de la satire, et une critique impitoyable disséquait sans bienveillance la trame de l'ouvrage.

Pour certains, Télamon n'était qu'un benêt et Vénus semblait atteinte de folie furieuse. Quant à Danchet et à Campra, ils s'attiraient le sobriquet de « fripiers d'opéra », et, pour les persifler plus cruellement, on empruntait un des airs les plus goûtés de la partition, le câlin « Aimable vainqueur [3] » :



auquel on adaptait des conseils sarcastiques :

Voicy la foire,
Voulez-vous m'en croire,
Ne la manquez pas.
Vous cherchez tous deux
La gloire immortelle,
Pour Polichinelle,
Préparez des jeux [4].

1. Lecerf de la Viéville, *Comparaison*... 3e Dialogue, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 102.

3. *Hésione*, acte III, scène 5. Voir Ms. 3 118, p. 529 (Bib. de l'Arsenal).

Nous rappellerons qu'un autre air d'*Hésione* atteignit rapidement à la célébrité : c'est le *Menuet* du prologue, lequel ne tarda pas à devenir un « timbre » utilisé à la Foire. Ce *Menuet* figure, sous le n° 17, parmi les airs gravés qui se trouvent à la fin du 1er volume du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (I, p. 14). Voir aussi A. Heulhard. *La Foire Saint-Laurent*, p. 247.

4. Ms. fr. 12.643 f° 149 (1700).

Qu'importait du reste, la valeur du nouvel opéra ? La question était parfaitement indifférente, du moment que la direction de l'Académie royale de musique faisait passer les affaires avant l'art :

Qu'on vante Campra,
Qu'on loue l'Opéra,
Qu'on le satirise,
Qu'on le méprise,
Qu'on n'en parle pas.

Tout cela n'a aucune importance, puisque Francine voit de jour en jour sa caisse s'emplir. On doit donc dire à « l'aimable Danchet » que :

Le songe d'Anchise
N'a rien d'imparfait.

On doit proclamer qu'*Hésione* est une merveille, et que les jaloux ont tort quand ils s'attaquent au nouvel ouvrage :

Il est sans défaut,
Et, quoique marmottent
Colasse et la Motte,
Paris dit tout haut,
Dans nos concerts :
Campra pour la note,
Danchet pour les vers.

Mais cette formule lapidaire s'assaisonnait de beaucoup de vinaigre. Musicien d'église, Campra ne parvenait pas à dépouiller le vieil homme et n'entendait rien à l'art profane. Ceci, on le lui disait au clair :

Qu'il chante Campra
Bien un Libera,
Qu'il chante une antienne
A Saint-Etienne[1],
Si bien qu'on voudra ;
Il ne peut plaire
Au goût du Parterre ;
Dans un Opéra,
De fades chansons
Sur des chants d'Eglise,
Ne sont pas de mise.

1. C'est là une allusion aux fonctions que Campra remplit comme maître de musique à l'église Saint-Etienne de Toulouse, de juin 1683 à janvier 1694.

Enfin, on terminait la semonce par cette autre formule plutôt sévère :

Profane et sot,
Dis-nous un cantique,
Ou bien, ne dis mot[1].

Cependant, tout le monde n'arrangeait point le transfuge de Notre-Dame d'aussi brutale et injuste façon, car *Hésione*, pièce à succès, ne tardait pas à connaître la gloire de la parodie. C'est ainsi qu'en avril 1701, le *Mercure* nous apprend, à propos d'un quatrain envoyé à Mlle de Scudéry, avec une boîte à thé, par un certain Moreau de Mantoue, que ce même personnage « a fait une parodie sur la *Loure* de l'opéra d'*Hésione*[2], pour une dame de la première qualité, dont le mari a un des premiers et un des plus considérables emplois de l'armée. » Le journal ajoute cette réflexion utilitaire : « cette Parodie peut convenir aux épouses tendres dont les maris doivent partir pour l'armée ». En voici le début :

Hélas, mon amour
Au son du tambour,
Ressent mille alarmes;
Le bruit des armes
Rappelle ce jour,
Où ma constance
Eprouva l'absence[4].

Au reste, ce timbre d'« Aimable vainqueur», tentait même les Muses provinciales, car un certain M. Bon « officier de l'élection de Rhetel » crut devoir l'employer à seconder des « Vœux pour le beau temps[3] ».

Les succès remportés antérieurement par Campra, avec son *Europe galante*, lui permettaient de ne pas trop s'émouvoir des lardons lancés contre *Hésione*. Déjà sa réputation de musicien de théâtre le mettait franchement en vedette, et cette réputation s'étendait bien au delà de la capitale. Lors de la réception des ducs de Bourgogne et de Berry à Lyon en 1701, après une chasse aux canards

1. Ms. 12.643, f° 152.
2. Il s'agit encore ici de l'air « Aimable vainqueur ».
3. *Mercure*, avril 1701, p. 260.
4. *Mercure*, mai 1701, p. 275. Ces vœux commençaient comme il suit :

Aimable Printemps
Qui nais tous les ans...

offerte aux princes, on conduit ceux-ci à l'Académie de musique où ils assistent à une représentation de l'*Europe galante*[1].

Entre temps, Danchet et Campra travaillaient à un nouvel ouvrage lyrique, et déjà les chansons satiriques couraient Paris :

Bientôt, dira-t-on, l'on aura
Un fort bel Opéra.
On y travaille à la sourdine
Danchet aux vers, Campra aux sons.
De cela, je vous en réponds ;
Mais qu'il soit bon, non, non[2].

Il s'agissait d'*Aréthuse ou la Vengance de l'Amour*, tragédie-ballet en 3 actes, qui passa, pour la première fois, le jeudi 14 juillet 1701. Danchet s'entendait traiter de « régent de rhétorique » ; quant au musicien, on rappelait ses origines méridionales qui rendaient suspecte la prononciation de son récitatif :

Aucun mot ne bronchera,
A ce que dit Campra ;
Frais débarqué de la Provence,
Il se connaît en diction.
De cela, je vous en réponds,
Mais, qu'il soit vrai, non, non !

A ce grief s'ajoutaient des accusations de plagiat, des insinuations sur la médiocrité de Campra comme compositeur :

Campra trouve tout parfait,
Tout ce qu'il en a fait ;
S'il a pillé dans l'Italie
Il ne peut qu'il ne soit fort bon.
De cela, je vous en réponds ;
Mais s'il l'a fait, non, non.

En tête de la pièce, Danchet plaçait un bel *Avertissement*, dans

1. *Mercure*, mai 1701, p. 101 et suiv.
On sait que l'*Europe galante* fut composée par Campra alors qu'il portait encore le petit collet, ce qui fait dire à Voisenon : « C'est à l'Eglise que Dieu permet au malin Esprit de vous tendre des pièges. La Motte quitta la Trappe, après avoir composé l'*Europe galante*; il l'apporta à Campra qui en fit la musique, en entendant matines ». (Voisenon, *Œuvres complètes*, IV, p. 14). D'ailleurs, lors de la reprise d'*Hésione*, en 1729, la pièce eut l'honneur d'une parodie en vaudevilles par Dominique et Romagnési (Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, p. 160).

2. Cela se chantait sur l'air : « De mon pot, je vous réponds ». Ms. fr. 12.643, f° 137, 138. Voir aussi Ms. 3 118, p. 562 et suiv. (Bib. de l'Arsenal).

lequel il proclamait son désir de tenir compte des remarques que « les gens d'esprit et de goût » avaient faites sur ses vers antérieurs [1]. Mais, rapporte Parfaict, « malgré ces soins et la présomption favorable des auteurs, cette tragédie eut peu de succès ». Danchet et Campra l'utilisèrent par la suite et « en tirèrent les beaux endroits » pour composer leur *Télémaque*[2]. Le sujet était extrait des *Métamorphoses* d'Ovide ; au prologue, on voyait le Printemps et la Nymphe de la Seine dans les jardins de Marly[3]. Il n'y a rien à dire de cette fade mythologie.

Tout occupé qu'il fut de musique lyrique, Campra n'avait point oublié ses années de musicien d'église et, de temps en temps, le maître de chapelle réapparaissait en lui. C'est ainsi qu'en mars 1702, à l'occasion de la nomination d'un commissaire des Invalides, M. de Monthiers, une messe solennelle pour la conservation de la santé du roi fut célébrée par l'évêque de Coutances. Le *Mercure* disait, à ce propos, que « la musique de la composition de l'illustre M. Campra fut exécutée par tout ce qu'il y a de plus habiles musiciens ». On remarqua surtout l'*Exaudiat* final, dans lequel Campra faisait entendre les trompettes et les timbales mêlées « avec beaucoup d'art au reste de la symphonie[4] ».

L'année 1702 ne devait pas s'écouler sans que Campra donnât à l'Opéra deux nouveaux ouvrages lyriques ; le premier consistait en un arrangement d'anciens ballets de Lully, et prit le nom des *Fragments de Lully* ; le second était une composition originale, la tragédie de *Tancrède*.

Le ballet des *Fragments de Lully* vit le feu de la rampe le dimanche 10 septembre 1702, et fut accueilli par de nombreux applaudissements, tant le public était heureux de retrouver la musique de Lully. Car, depuis le prologue jusqu'à la dernière entrée, le nouveau ballet utilisait purement et simplement des

1. Il disait : « Le succès que mes vers ont eu, loin de me donner quelque opinion de moi-même, n'a servi qu'à me rendre plus appliqué à ce que j'entreprends et plus docile aux avis que les gens d'esprit et de goût veulent bien me donner ». (Avertissement d'*Aréthuse*.)

2. Ms. fr. 6532, p. 100-101. A propos d'*Aréthuse*, Parfaict raconte l'anecdote suivante ; avant la première d'*Aréthuse*, un acteur de l'Opéra disait « en plein café » : « Messieurs, l'opéra qu'on va donner est excellent. Ah ! la belle musique ! Chaque note vaut un louis d'or, neuf, s'entend. » (*Ibid.*, p. 101.)

3. *Bibliothèque des Théâtres*, p. 32.

4. *Mercure*, mars 1702, p. 320.

ballets de cour et des divertissements du surintendant de Louis XIV. Qu'on en juge : Le prologue était tiré de celui des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus;* la 1re entrée, intitulée *la Fête marine*, provenait du *Bourgeois gentilhomme*, du ballet des *Jeux Pythiens* (1670) et de celui des *Muses* (1667) ; pour la 2e entrée (*Les Guerriers*), Danchet et Campra mettaient à contribution le vieux ballet d'*Alcidiane* (1658) et celui des *Amours déguisés* (1664). La troisième entrée, intitulée *la Bergerie*, faisait des emprunts aux ballets des *Muses* et de la *Naissance de Vénus* (1665), au *Bourgeois gentilhomme*, à la *Princesse d'Elide* et à la *Fête de Versailles* (1668).

Enfin dans la 4e entrée, *les Bohémiens*, apparaissaient des fragments des *Muses*, des *Amours déguisés*, d'*Alcidiane* et des *Trios de la chambre du roi*[1].

A la suite de ce ballet, les deux auteurs donnaient le divertissement comique de *Cariselli* que l'on prétendait avoir été imaginé par Lully, afin de se gausser d'un rival éventuel[2], et c'étaient des rires inextinguibles. Au dire du *Mercure*, Campra aurait fait des additions à ce divertissement[3].

Dans la suite, Danchet et Campra substituaient trois nouvelles entrées de leur composition aux anciennes et, pendant l'été de 1703, les *Fragments de Lully*, ainsi rajeunis, incorporèrent le *Triomphe de Vénus*, qui provenait de la fête donnée, en janvier 1698, chez la duchesse de la Ferté, et du divertissement intitulé : *Vénus, Feste galante*, composé par Danchet et Campra, pour la circons-

1. Ms. fr. 6532, p. 104.

2. Parfaict rapporte ainsi l'histoire de Cariselli : « Le musicien italien Cariselli était venu en France pour offrir ses services à Louis XIV, et dans l'intention de supplanter Lully. Mais, il comptait sans l'astuce de Baptiste. Aussitôt que Cariselli parut dans la cour du château de Saint-Germain, trois musiciens, choisis par Lully, le saluèrent en chantant le trio « Bon di Cariselli » composé exprès pour la circonstance par le malin surintendant. Piqué au vif par cette plaisanterie, Cariselli partit sans demander son reste. C'est à l'aide de ce trio que Lully composa son entrée, fort bouffonne au demeurant, car Cariselli était bègue ce qui ajoutait encore plus de comique au Divertissement. » (Ms. 6532, p. 104.) Il est bon d'ajouter que le « fameux trio » avait été composé, non pas par Lully, mais bien par Cambert, pour la comédie de Brécourt, le *Jaloux invisible* (août 1666). Ce « trio italien burlesque » a été publié par M. Weckerlin, dans la *Chronique musicale* du 15 novembre 1876. Cf. A. Pougin, *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, p. 94, 95 et 281 et H. Prunières, l'*Opéra italien en France avant Lulli*, p. 350.

3. *Mercure*, octobre 1738, p. 2264.

tance[1]. La 2e entrée ajoutée s'appelait la *Sérénade vénitienne*, et la 3e le *Bal interrompu*[2].

La mise à la scène des *Fragments* n'empêchait pas nos deux auteurs de travailler à *Tancrède* qui parut, pour la première fois, le mardi 7 novembre 1702[3]. Destouches avait donné presque jour pour jour, un an auparavant, son opéra d'*Omphale* (10 novembre 1701), opéra dont le succès fut considérable :

Omphale est un bel Opéra,
Il faut que tout lui cède.

Disait une chanson dans laquelle on malmenait Danchet et Campra :

Fuyez Danchet, fuyez Campra,
Ne donnez plus Tancrède.

A l'avance, la satire réglait le compte de cet infortuné *Tancrède* qu'elle associait à la fameuse *Aréthuse :*

On dit que Danchet et Campra
Vont nous donner *Tancrède.*
Aréthuse, il secondera,
Car la pièce est très froide.
On chante toujours sur ce ton :
La faridondaine, la faridondon,
Et tous les vers n'en sont pas jolis,
A la façon de Barbari mon ami[4].

Tel n'était pas l'avis du public et des connaisseurs, car, au dire de Parfaict, la pièce passa pour la plus belle qu'eussent composée les deux auteurs. « On convient, écrit-il, que la musique est plus forte que celle d'*Hésione,* quoique bien des personnes de goût préfèrent la dernière comme plus galante et même plus variée[5]. » Et nous rencontrons la même admiration chez les personnages des *Dialogues* de Lecerf.

La Comtesse demandant au Chevalier s'il espère quelque chose

1. Sur *Vénus, Feste galante,* voir notre article : *Notes sur la jeunesse d'André Campra, loc. cit.*, p. 217, 218.

2. Ms. 6.532 fo 104.

3. *Ibid.*, p. 105.

4. Ms. fr. 12.643 fos 203. 204. « Sur l'opéra d'*Omphale*, par MM. Destouches et de La Motte. »

5. Parfaict, *loc. cit.*, p. 104.

de *Tancrède*, celui-ci répond : « Beaucoup, Madame ; on m'en a écrit, de Paris, des merveilles et je veux, avant qu'il soit huit jours, vous en entendre chanter quatre ou cinq airs qui vous feront plaisir aujourd'hui et que vous apprendrez bien vite[1] ». Plus loin, la Comtesse, assistant à la représentation, dit : « Voilà l'orchestre qui prélude et qui va commencer. Qu'on me rende ma bougie pour lire *Tancrède*. » Le Chevalier remit le *Parallèle*[2] dans sa poche et ils écoutèrent, tous trois l'opéra nouveau d'un bout à l'autre, sans parler ; ce qui est fort beau pour eux et pour Campra[3]. »

Ainsi, *Tancrède* avait le pouvoir de faire taire les bavards des *Dialogues*, et ce n'est pas là un mince éloge pour l'ouvrage de Campra : « Voilà un Opéra bien court, dit la Comtesse, quand *Tancrède* fut fini » et le Comte d'énumérer toutes ses qualités : « Il me semble qu'il y a de beaux airs, de belles symphonies et des chants bien *détournés*[4]. » Il entend par là des chants travaillés à la manière italienne, par opposition à la façon simple et naturelle qu'on se plaisait à reconnaître à la mélodie de Lully.

Chevaleresque et galant à souhait, le thème de *Tancrède*, déjà traité dans le ballet de cour[5], était un excellent sujet d'opéra. Le prologue s'appliquant, suivant l'usage, à utiliser l'actualité, célébrait l'avènement de Philippe V au trône d'Espagne[6]. Ce fut le Ier acte qui parut le meilleur ; la scène entre Clorinde et Tancrède réunit tous les suffrages, et il n'y eut que des louanges pour la fête qui suit et que l'on trouva « des plus galantes ».

Au IIIe acte, Herminie chante une plaintive élégie : « Cessez, mes yeux, de contraindre vos larmes » qui atteignit, de suite, à la célébrité, et que Parfaict déclare « un morceau achevé, tant de la part du poète que du musicien, qu'on doit regarder comme l'inventeur du genre. »

A côté de ces « beaux endroits », il y avait quelques taches que

1. Lecerf de la Viéville, *Comparaison*... 1er Dialogue, p. 3.

2. Il s'agit ici du *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui concerne la musique et les opéras* de l'abbé Raguenet (1702).

3. Lecerf, *loc. cit.*, p. 42.

4. *Ibid.*, p. 43, 44.

5. Le *Ballet du roi* dansé dans la salle du Louvre, le 12 février 1619, roulait sur l'aventure de Tancrède dans la forêt enchantée. Sur ce ballet, voir H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, p. 119 et suiv.

6. On sait que Philippe V fut appelé au trône d'Espagne en 1700, par le testament de Charles II.

d'ailleurs on relevait plutôt dans le drame que dans la partition. Ainsi, les deux derniers actes semblaient faibles ; au IVe, Isménor, prêt à immoler Tancrède, après l'avoir soumis à ses enchantements, appelle la Vengeance et la Haine, et alors celles-ci arrivent avec leur suite et font « une fête dans le genre terrible ». C'était bien là l'esthétique de l'opéra spectaculeux du XVIIIe siècle. Pourtant, l'opportunité de la fête en question n'apparaissait pas évidente, et les partisans de la vérité dramatique à l'Opéra déclaraient « que la vengeance la plus prompte était aussi la plus convenable à un rival ». Enfin, on estimait superflu le « raffinement de vengeance » par lequel Isménor rend la raison à son rival Tancrède. Au Ve acte, Tancrède trouve Herminie dans son camp, et Parfaict avoue qu'il n'en est pas moins surpris que les spectateurs, quelqu'excuse que puisse tirer la princesse de la violence de sa passion.

En dépit de ces ombres, *Tancrède* remporta un « succès éclatant ». « C'est même un opéra d'hiver, ajoute Parfaict, et les fréquentes reprises que l'Académie royale de musique en a données prouvent la satisfaction que le public a eue en le revoyant[1]. »

On discutait bien sur l'uniformité du registre des voix d'hommes dans *Tancrède*. La Comtesse des *Dialogues* dit : « Je me suis tantôt aperçue dans *Tancrède* que Campra, qui doit savoir beaucoup de musique italienne, n'est guères de leur goût [des Italiens] sur l'avantage des voix hautes[2], et a une grande inclination pour les basses, car les trois personnages d'homme de *Tancrède*, sont des basses tous trois. » « C'en est, peut-être trop, dit le Comte ; il me semble qu'il aurait mieux fait de mettre, pour la variété, une basse dans le Prologue et la haute-contre de son Prologue dans le corps de son opéra. Il avoit été moins loin dans *Hésione* où Télamon est une haute-contre... »

« Les trois basses m'ont choqué comme vous, répliqua le Chevalier; c'est imiter l'excès des Italiens en prenant le contre-pied. L'excès est toujours un défaut, et encore, y a-t-il aujourd'hui des tailles et des hautes-contre à l'Opéra de Paris. Si elles ne sont pas tout à fait si belles qu'on le voudrait bien, et qu'il s'y en trouve

1. Ms. fr. 6532, p. 105.

2. L'abbé Raguenet déclarait que les Italiens ne goûtent que les dessus et que le mélange de ceux-ci avec les basses forme un contraste agréable.

d'ordinaire, elles auraient, du moins, égayé et diversifié *Tancrède.* »

Mais dans ce choix des basses, Campra trouvait de beaux effets, et le Chevalier d'attirer l'attention de son interlocuteur sur le duo du Ier acte : « Suivons la fureur et la rage. »

« Oui, dit le Comte ; il m'a fait d'autant plus de plaisir qu'il est difficile et extraordinaire de faire chanter deux basses ensemble. Il me semble que Lulli ne l'a fait qu'une fois, et ça été dans le duo de *Proserpine.* — Le duo de *Tancrède*, reprit le Chevalier, a quelque chose de plus expressif et de plus juste. Car, comme l'emportement et la fougue conviennent aux basses, il est plus naturel que deux basses se rencontrent et chantent ensemble, dans un endroit fougueux et emporté[1]. » Voici le début de ce fameux duo de basses[2] :

ISMENOR
Sui _ vons la fu _ reur et la ra _ ge, Sui _ vons, la fu _ reur et la
ARGANT
Sui _ vons la fu _ reur et la ra _ ge Sui _
B.C
6 6 6 6 6

D'ailleurs, il semblait que Campra eût voulu imprimer à *Tancrède* un caractère spécial, en y faisant prédominer les voix graves, puisque

1. *Lecerf. Comparaison...* 3e Dialogue, p. 115-116.

2. *Tancrède*, acte I. Sc. 2. Les trois basses sont : Argant, roi de Circassie, Tancrède, et le magicien Isménor. Le rôle de Clorinde était tenu par la célèbre Mlle Maupin dont la « figure hardie et l'air cavalier » s'alliaient à une voix admirable. (*Anecdotes dramatiques*, II, p. 199. Voir aussi Lecerf, *loc. cit.*, II, p. 122.)

le premier rôle de femme, celui de Clorinde, était un *bas-dessus*, c'est-à-dire un contralto[1].

Enfin, les « symphonies », elles aussi, attiraient l'attention. La Comtesse trouvait qu'elles ressemblaient un peu à celles du *Thésée* de Lully. Certes, Campra n'avait point eu l'intention de plagier son prédécesseur. La ressemblance provenait de ce « qu'on ne sçauroit guères faire des airs de trompette que sur deux tons très-voisins *C. sol. ut, D. la. ré. sol majeur*. Les symphonies de *Thésée* sont en *C. sol. ut majeur* « ton heureux et brillant » ; celles de Campra sont en *D. la. ré. sol majeur*[2]. Autrement dit, Campra écrivait ses parties de trompette en ré majeur, tandis que Lully se servait d'instruments en ut. L'air de trompettes du IIe acte (scène 2) commence de la façon suivante[3] :



A cette époque, Campra était « conducteur de l'Académie royale de musique », c'est-à-dire batteur de mesure. Nous sommes informés de ses fonctions par une plainte qu'il porta le 30 mars 1703 contre une femme nommée Maingot, laquelle se prétendait sa créancière

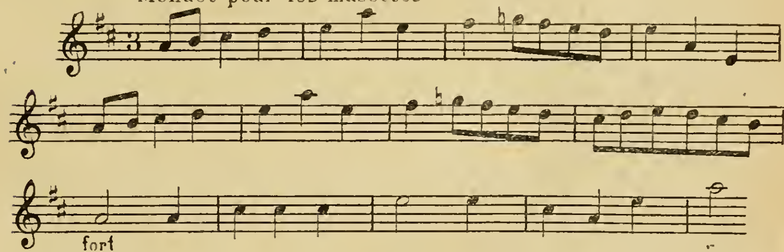
1. M. de Lajarte remarque dans son *Catalogue* (I, p. 98) que le rôle de Clorinde, que remplissait Mlle Maupin, fut le premier rôle de contralto écrit pour l'Opéra.

2. Lecerf, *loc. cit.*, 2e Dialogue, p. 59.

3. *Tancrède*, Acte V. Sc. 2. Les airs de trompettes de la *Marche* (sc. 3), et du chœur : « Chantons les douceurs de la gloire » sont aussi en ré majeur.

pour la modeste somme de 17 livres. La femme Maingot avait traité Campra de voleur et de faussaire, et s'était livrée sur lui à des voies de fait. Notre homme demeurait alors quai de la Mégisserie, paroisse Saint-Germain [1]. Le mois suivant, l'*Europe galante* était remise à la scène, reprise qui mit en lumière le talent et la voix de Mlle Lallemand [2]. Puis, à l'automne, les deux fidèles collaborateurs donnaient un nouveau ballet à 4 entrées, *les Muses*, qui passa, pour la première fois, le dimanche 28 octobre 1703 [3]. Un prologue, comprenant comme personnages, les Muses, Bacchus, Cérès et Apollon, précédait les quatre entrées savoir : *la Pastorale, la Satire, la Tragédie* et *la Comédie*. Ce ballet ne manquait pas d'ingéniosité. Après une première entrée imaginée de toutes pièces, Danchet demandait à l'histoire de Laïs et de Diogène le sujet de la *Satire* ; la troisième entrée se composait de la petite tragédie de *Méléagre* [4], et la comédie de *l'Amour-médecin* formait le fond de la quatrième [5].

Accueillies avec faveur, les *Muses* ne connurent pourtant pas une longue carrière ; jamais on ne reprit ce ballet. Comme la première entrée avait paru plus faible que les autres, les auteurs, après quelques représentations, lui substituèrent une autre pastorale, *Amarillis*, qui plut davantage [6]. Certain *Menuet pour les Musettes*, notamment, fut très apprécié [7] :



1. Arch. nat. Y. 15-563 Cf. Campardon. *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle*, I, p. 98.

2. D'après Parfaict, Mlle Lallemand, anglaise d'origine, était née à Paris ; entrée dans les chœurs de l'Opéra, elle ne tarda pas à être remarquée par Francine qui la chargea du rôle de Zaïde dans l'*Europe galante*. Ms. fr. 6532, p. 106.

3. *Ibid.*, p. 107. Beauchamps, *Recherches sur les Théâtres de France*, III, p. 227. Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, p. 218.

4. Le sujet de Méléagre, qui avait inspiré Hardy (1604), Benserade (1640) et la Grange-Chancel (1699), fut mis en musique par Battistin, en 1709.

5. C'est la comédie de Molière (1665).

6. La Bib. nat. possède cette pastorale en ms. in-f° Vm² 223 et in-4° Vm² 218.

7. *Amarillis*, partition ms. p. 50.

Au printemps de 1704, le mardi 6 mai, l'Académie royale de musique faisait passer une tragédie lyrique commencée depuis longtemps déjà par Desmarets, restée inachevée et terminée par Campra, *Iphigénie en Tauride*.

L'*Avertissement* placé en tête de la 2e édition de cet ouvrage, édition correspondant à la reprise de 1711[1], nous renseigne sur la part de collaboration que Campra prit à cet ouvrage. Il y est dit, en effet, que « M. Desmarets étant en Espagne, dans le temps qu'on représenta, pour la première fois, l'opéra d'*Iphigénie* [1704], on eut recours à M. Campra avant cette représentation, pour faire les changements qu'on jugea nécessaires dans cette pièce, et pour y joindre un Prologue (car il y avait huit années que M. Desmarets n'y avait travaillé). »

D'après ce texte, Henri Desmarets, dont on connaît la vie mouvementée[2], aurait commencé *Iphigénie* aux environs de 1696 avec le concours du poète Duché. Obligé de quitter la France pour la Belgique d'abord, pour l'Espagne ensuite, Desmarets remplissait, en 1704, les fonctions de surintendant de la musique de Philippe V, roi d'Espagne. Son opéra n'était pas terminé, car le prologue et le Ve acte manquaient. Danchet et Campra se mirent au travail et complétèrent *Iphigénie en Tauride*[3].

Non seulement, le prologue leur revient en entier, mais encore la plus grande partie de l'acte final est de leur façon ; en outre, au premier acte, deux airs sont de la composition de Campra, au IIe acte, l'air « Dans un Temple fatal » fut écrit aussi par notre musicien ; le IIIe acte contient deux airs de lui, le IVe acte un, et au début du Ve (scène 1), il a encore introduit deux airs. « Malgré les beautés du

1. Bib. nat. Vm² 189 et Rés. Vm² 74. — Il n'existe que des *Extraits* de l'opéra d'*Iphigénie* datant de 1704.

2. On consultera sur Desmarets : Titon du Tillet, *Supplément au Parnasse français* (1743), p. 753 et suiv. — M. Brenet, *Desmarets. un compositeur oublié du XVIIe siècle.* (Ménestrel, 1883, nos 39 à 42). — A. Jacquot, *Réunion des Beaux-Arts des départements*, 1903. p. 654, 655.. Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'endroit où Desmarets se réfugia après avoir enlevé Mlle de Saint-Goben. Alors que Durey de Noinville, et, après lui M. Jacquot, citent Bruxelles, l'*Histoire de l'Académie royale de musique* des frères Parfaict nomme Londres; cette dernière source paraît fautive dans le passage suivant: « Ce fut pendant son séjour à Londres que parut, en 1704, la tragédie d'Iphigénie » (Ms. 6532, p. 78), car, en 1704, Desmarets était en Espagne.

3. *L'Avertissement* de l'édition de 1711 porte la mention suivante : « On a distingué avec soin, dans ce livre, les endroits qui appartiennent à chacun de ces deux auteurs (Desmarets, Campra), en particulier ».

poème et de la musique, écrit Parfaict, cette pièce eut un succès si médiocre, dans sa nouveauté, qu'on ne crut pas que ce fût un opéra à reprendre[1]. » Mais les reprises rencontrèrent un accueil moins défavorable et le public s'intéressa particulièrement au IVe acte « celui auquel cette tragédie doit son plus grand succès[2] ».

Le 9 mai 1704, un privilège général de douze ans, datant du 4 mai, était accordé à André Campra « pour des pièces de musique de sa composition[3] ». C'est à l'aide de ce privilège qu'il va, désormais, publier ses ouvrages, qui, jusqu'alors, paraissaient par les soins de Christophe Ballard.

* * *

Encouragés et mis en goût par la réussite de leur arrangement des *Fragments* de Lully, Danchet et Campra imaginèrent d'appliquer le même procédé à des ouvrages modernes, et ainsi naquit *Télémaque*. Là, nos auteurs mettaient à profit des opéras récents condamnés à ne plus reparaître à la scène. « Pour en faire quelque chose de singulier, rapporte Parfaict, l'auteur [Danchet] entreprit de les rendre intéressants en y mettant une action. » Danchet choisit donc le sujet de *Télémaque*, et fort habilement du reste, en taillant, en coupant et rognant, il parvint à tirer d'une dizaine de laissés pour compte lyriques les éléments d'une trame suffisamment résistante, trame que consolidaient des renforts mis en musique par Campra. L'*Avertissement* placé en tête de *Télémaque* jette un jour curieux sur l'idée que Danchet se faisait de son arrangement : « Cet ouvrage, écrit-il sérieusement, peut être comparé à un cabinet de tableaux choisis de différents Maîtres », appréciation assurément des plus flatteuses pour les fournisseurs de sa marqueterie.

Voyons un peu quels sont les maîtres auxquels s'adresse cet amateur de toiles de prix. *Télémaque* résulte de morceaux extraits d'*Enée et Lavinie* de Colasse[4], de l'*Aréthuse*, de Danchet et de Campra (1701), d'*Astrée* et de *Canente* de Colasse[5], de *Médée* de

1. Ms. 5532, p. 109, 110.

2. *Ibid.*

3. M. Brenet. *La librairie musicale en France de* 1653 *à* 1790. (I. M. G. avril 1907, p. 419.

4. Paroles de Fontenelle musique de P. Colasse (16 décembre 1690).

5. *Astrée*, paroles de La Fontaine (28 novembre 1691. — *Canente*, paroles d'Houdard de la Motte, musique de Colasse (4 novembre 1700).

Charpentier[1], du *Carnaval de Venise* de Campra[2], d'*Ariadne* de Marin Marais[3], de *Circé* et des *Fêtes galantes* de Desmarets[4], enfin d'*Ulysse* de J.-F. Rebel[5]. Le prologue mettait en scène la Félicité et le Printemps.

Après avoir examiné la macédoine confectionnée par Danchet, ses amis lui prédirent un échec et, en la circonstance, ils furent bons prophètes. L'insuccès total de *Télémaque* contristait d'autant plus le nouveau directeur de l'Opéra, Guyenet, que la pièce de Campra était le premier ouvrage lyrique qu'il donnait depuis la signature de son bail (5 octobre 1704)[6].

Comme bien on pense, pareille aventure n'alla point sans aviver l'hostilité de la critique, et les brocards continuèrent à tomber autour du musicien. On chantait, sur l'air de « la faridondaine » :

« Reçois de tes amis, Campra
Un conseil salutaire ;
Abandonne de l'Opéra
La conduite ordinaire[7]. »

conseil qu'il convient de rapprocher de l'opinion de Lecerf lorsque, écoutant les motets de Campra, il regrette que « ce malheureux garçon » ait déserté l'Eglise pour aller servir l'Opéra. La malchance semblait, au reste, poursuivre l'ancien musicien de Notre-Dame et son librettiste, car l'*Alcine* de 1705 ne réussit pas mieux que le *Télémaque* de 1704. En vain, Guyenet avait-il mis tous ses soins à monter cette tragédie lyrique ; l'échec fut complet après la première (jeudi 15 janvier 1705). Et comme les amis de Danchet convenaient que la pièce était déparée par des longueurs, un mauvais plaisant composa ce couplet :

« Que dit-on de mon opéra
Qui m'a fait tant de peine ?
On en dit par ci, on en dit par là
Qu'il est si long qu'il traîne.

1. Paroles de Thomas Corneille, musique de Charpentier (4 décembre 1693).
2. Paroles de Regnard, musique de Campra (28 février 1699).
3. *Ariadne et Bacchus*, paroles de Saint-Jean, musique de Marais (8 mars 1696).
4. *Circé*, paroles de Mme Guillot de Sainctonge, musique de Desmarets (1er octobre 1694). *Les Fêtes galantes*, paroles de Duché, musique de Desmarets (10 mai 1698).
5. *Ulysse et Pénélope*, paroles de Guichard, musique de J. F. Rebel (21 janvier 1703).
6. Ms. Nouv, acq. fr. 6532, p. 110.
7. Ms. fr. 12643, fo 398.

Raccourcis mon cher, ton opéra.
Il est si long qu'il traîne [1]. »

Alcine, fameuse magicienne, est amoureuse d'Astolphe, paladin, fils du roi d'Angleterre Othon ; aux cinq actes construits sur ce sujet passionnant s'ajoutait un long dialogue où paraissaient la Gloire et le Temps [2].

On le voit, après des débuts extrêmement brillants à l'Opéra, Campra enregistrait presque chaque année un nouvel insuccès. Aussi, quolibets et chansons ne cessent-ils de pleuvoir sur lui. Veut-on, en 1707, tracer un portrait de l'Antéchrist, on dira :

« Il a la bouche de travers
Et sçait tous les airs
Du seigneur Campra
O gué lon la [3]. »

En vain, Campra change-t-il de poète, et demande-t-il pour son *Hippodamie*, le concours de Roy ; le résultat reste le même ; bien péniblement, *Hippodamie* se maintient sur l'affiche jusqu'à la clôture de Pâques, et, le lendemain de la Quasimodo, l'Académie royale reprend *Thétis et Pélée* de Colasse (16 avril 1708), opéra pour lequel Campra et Battistin Stück avaient composé des airs nouveaux, Campra trois airs français, et Battistin un air italien [4]. Roy avait tiré le sujet d'*Hippodamie* du *Dialogue de la Beauté*, de Lucien ; le prologue se passait entre Vénus, un sauvage et des bergers [5].

En revanche, les *Fragments de Lully*, repris en septembre 1708, ne cessaient d'attirer de nombreuses assemblées ; la pièce subissait des changements et ne comprenait plus que quatre actes : *la Fête marine, la Bergerie* (ancienne 3e entrée), *les Bohémiens* (ancienne

1. Ms. fr. 6532, p. 110. Cela se chantait sur l'air : « Où s'en vont ces gais bergers ? »

2. Beauchamps, *Recherches*... III, p. 228. *Anecdotes dramatiques*, I, p. 32. Ms. 6532, p. 110, 111.

3. Ms. fr. 126.26 f° 41.

4. Voir. Bib. nat. Vm² 234. — Les airs français, de la composition de Campra, furent chantés par Mlles Dun et Poussin. Ce sont les airs ci-après : « Régnez belle Thétis » (p. 1) ; — « Trompettes éclatez, redoublez vos concerts », avec acompagnemeut de trompettes (p. 14) ; — « Venez, aimez, aimables Jeux » (p. 34).

5. *Hippodamie* fut représentée, pour la première fois, le mardi 6 mars 1708. Ms. 6532, p. 118. Beauchamps, *loc. cit*, III, p. 230. Maupoint, *loc. cit.*, p. 164.

4e entrée) et *le Bal interrompu* (3e des entrées ajoutées en 1703)[1]. Ce remaniement obtint l'acquiescement du public.

Cette année-là, Campra publie, chez Christophe Ballard, son 1er livre de *Cantates françaises* ; il utilise, à cet effet, son privilège de 1704, et voici l'intéressant avertissement qu'il place en tête de son ouvrage.

« Comme les Cantates sont devenues à la mode, j'ay cru que je devois, à la sollicitation de quantité de personnes, en donner quelques-unes au Public de ma façon. J'ay tâché, autant que j'ay pu, de mèler avec la délicatesse de la Musique Françoise la vivacité de la Musique Italienne. Peut-être que ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de la première, ne trouveront pas leur compte dans la manière dont j'ay traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé, autant que qui que ce soit, du mérite des Italiens, mais notre langue ne sçaurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Notre Musique a des beautés qu'il ne sçauroient m'empêcher d'admirer et de tâcher d'imiter, quoy qu'elles soient négligées par quelques-uns de nos François. Je me suis attaché surtout à conserver la beauté du chant, l'expression, et notre manière de réciter qui, selon mon opinion, est la meilleure. C'est aux gens de bon goût à décider si j'ay tort ou raison. »

Ce 1er *Livre*[2] contient 6 cantates : 1° *Hébé*; 2° *l'Heureux jaloux* ; 3° *Didon* ; 4° *Daphné* ; 5° *Arion* ; 6° *les Femmes*. Il paraît avoir eu un succès modéré, qui engagea les ennemis de Campra à ne pas désarmer. C'est ainsi que J.-B. Rousseau[3], faisant paraître en 1710 des stances sur l'air d'*Hésione* : « Que l'amour qui devient heureux »[4], ne trouvait rien de mieux que de parodier celui-ci de la manière suivante :

1. Ms. 6532, p. 118.

2. Bib. nat. in-4e Vm7 203 et Bib. du Conservatoire.

3. On sait que J.-B. Rousseau, accusé d'avoir lancé des couplets calomniateurs contre plusieurs auteurs, et en particulier contre Danchet, fut banni du royaume en 1712.

4. Cet air se trouve dans le prologue, scène 1, p. XL de l'édition de 1700. Rappelons qu'*Hésione* avait été remise à la scène en juillet 1709, et que, pour cette reprise, Campra ajoutait 3 airs nouveaux à sa partition :

Au 2e acte, avant la Passacaille : « La terre sur les cieux remporte la Victoire » (avec 2 flûtes traversières), air chanté par Mlle Dun.

Au 3e acte, après le 1er air de violon : « Charmante Mère des Amours » confié à Mlle Milon.

Au 5e acte, après la Loure : « L'Amour s'envole » (avec 2 violons), air chanté par Mlle Dun. (Bib. nat. Vm2 192).

« Que jamais de son chant glacé,
Colasse ne nous étourdisse.
Que Campra soit enfin chassé
Et retourne à son bénéfice[1]. »

Pourtant, au mois de février de cette même année 1710, à l'occasion de la réception de La Motte à l'Académie française, le *Mercure* portait aux nues l'*Europe galante*[2] et, lorsque le mardi 17 juin 1710, Danchet et Campra donnèrent leur nouveau ballet des *Fêtes Vénitiennes*, il sembla que, cette fois, nos deux auteurs avaient trouvé un filon d'une exploitation plus fructueuse que celle des précédents.

Les *Fêtes Vénitiennes*, conformément à l'esthétique des ballets, se composaient d'une série d'entrées se rattachant à un sujet central. A l'origine, elles admettaient un prologue et trois entrées, mais la pièce subit de nombreuses modifications, non seulement au cours des reprises successives que lui assura un succès mérité, mais encore, pendant la première série des représentations, lesquelles, fait mémorable, durèrent, sans interruption, du 17 juin au 20 novembre, soit pendant six mois pleins[3].

Au début, le ballet comprenait, comme prologue, *le Triomphe de la Folie sur la Raison*, comme 1re entrée, *la Fête des Barquerolles*, comme 2e, *les Sérénades ou les Joueurs* et comme 3e, *l'Amour saltimbanque ou les Saltimbanques de la place Saint-Marc*. Dès le mois de juillet, les remaniements commencèrent : à la 1re entrée, on substitua *la Fête marine*. En août, le prologue fut supprimé et la 2e entrée devint celle du *Bal*. Au mois de septembre, *les Devins de la place Saint-Marc* prirent la place de la *Sérénade*; enfin, le 14 octobre, jour de la 51e représentation, le spectacle fut allongé par le rétablissement du prologue[4] et par l'introduction d'une nouvelle entrée, *l'Opéra*. Là, rapporte le *Mercure de Trévoux*, Danchet s'attachait à « montrer l'intérieur du théâtre de la Musique » et amenait sur la scène un maître à chanter qui faisait répéter les chanteuses de l'Opéra[5]. D'ailleurs, le poète ne se privait pas de

1. Ms. fr. 12626, f° 387.

2. *Mercure*, février 1710, p. 250.

3. Ms. 6532, I, p. 124, 125. Une parodie de ce ballet parut le 3 février 1711 sous le titre : *Les Festes parisiennes*, et fut jouée par une troupe de danseurs de corde.

4. *Ibid.*, II p. 2, 3. C'est dans ce nouveau prologue que Mlle Heusé représenta Hébé.

5. *Mercure de Trévoux*, janvier 1711, p. 37. « Danchet, dit ce journal, a soin

remployer, dans son ballet, des compositions antérieures ; ainsi, la dernière scène de l'*Amour saltimbanque* « qui ne peut être ni plus ni moins brillante, ni plus gracieuse » consistait, primitivement, en une simple cantate que les amis de Danchet avaient trouvée susceptible d'un transport au théâtre. D'où, affirmaient-ils, une pièce « dont l'invention est très heureuse ». On ajoutait que « le Musicien y a répondu par de très jolis morceaux de sa composition » [1]. *Les Fêtes Vénitiennes* furent encore très applaudies à la reprise de 1750 [2]. Elles constituent le type du pastiche alors à la mode, mais d'un pastiche instable, car, pour parler comme M. de Lajarte, les *Fêtes* devenaient, par leurs transformations incessantes, un véritable « kaléidoscope lyrique », et on ne sait ce qu'on doit le plus admirer de la patience du public en présence de cet ouvrage, ou de celle de ses arrangeurs.

Idoménée, tragédie en 5 actes, représentée pour la première fois, le mardi 12 janvier 1712, remporta aussi quelque succès. Campra offrait son opéra à la dauphine dans une longue dédicace en vers. Parfaict déclare le sujet d'*Idoménée* très intéressant « mais des critiques s'élevèrent » à l'égard du caractère d'Electre, qualifié d'odieux et des fureurs d'Idoménée qu'on estimait peu effrayantes [3].

Quant aux *Amours de Mars et de Vénus*, ballet à 3 entrées, représenté le mardi 6 septembre 1712, les représentations en furent arrêtées, au bout de quelques jours, par ordre supérieur [4].

Quant à *Télèphe* (23 novembre 1713), cette tragédie peut être

d'avertir, à plusieurs reprises, que ces scènes ne concernent que le théâtre Grimani, à Venise.

1. *Mercure de Trévoux*, p. 39, 40.

2. Voici comment s'exprimait le *Mercure*, lors de cette reprise. « Cet ouvrage a toujours eu un grand succès, et le Poète ainsi que le Musicien, dans toutes les reprises, ont entraîné les suffrages du public ; les éloges qu'on a donnés à cet agréable ouvrage sont d'autant plus justes que c'est le premier Ballet, dans le genre comique, qui ait paru sur le Théâtre de l'Opéra, et que les auteurs ont eu le mérite de l'invention. » *Mercure*, juillet 1750, p. 177-178. Une parodie des *Fêtes Vénitiennes* avait été donnée par Favart, le 30 août 1740, à l'Opéra-Comique, sous le titre : *Les Festes villageoises.*

3. Ms. 6532, II, p. 127. Les rôles d'Ilione et d'Electre étaient tenus respectivement par Mlles Journet et Pestel. Thévenard jouait le personnage d'Idoménée et Cochereau celui d'Idamante. Sur Mlle Journet, voir Léon Vallas, *La véritable histoire de Françoise Journet, chanteuse d'opéra* (1675-1722). Lyon, 1912.

4. « Le respect que l'on doit aux volontés des Souverains, écrit Parfaict, nous empêche d'entrer dans aucun détail de cette pièce qui fut supprimée par des ordres supérieurs après un petit nombre de représentations ». (Ms. 6532, p. 128.)

mise au passif de Danchet et Campra [1]. Aussi, de 1713 à 1717, Campra ne donnera-t-il plus d'ouvrage lyrique. En 1714, il publie son *Second Livre* de *Cantates françaises* [2], comprenant, comme le premier, 6 cantates : 1° *les Heureux époux* ; 2° *Silène* ; 3° *Achille oisif* ; 4° *la Dispute de l'amour et de l'hymen* ; 5° *la Danse de Flore* ; 6° *Enée et Didon*. Une table indique les registres des voix et spécifie celles des cantates (2, 3, 4), qui sont « avec accompagnement ». Enfin, ce *Livre* contient un duo de dessus et de basse, sous le titre d'*Enée et Didon*.

Durant l'été de 1715, le mardi 20 août, l'*Europe galante* était remise à la scène pour la quatrième fois, mais la maladie et la mort de Louis XIV en interrompirent les représentations. Durant 34 jours, tous les spectacles furent fermés ; leur réouverture eut lieu le 1er octobre, et, ainsi que l'écrit le *Mercure*, « l'Académie royale de musique régala d'abord le Public de l'*Europe galante*, qui fut reçue comme le méritait un opéra dont le succès ne fut jamais douteux » [3], Danchet et Campra travaillèrent en 1716 à une nouvelle tragédie lyrique et, dès le mois de janvier 1717, le *Mercure* annonçait *Camille, reine des Volsques*, dont il citait les auteurs et déclarait que « ces grands noms, nous promettent, par avance, un grand succès [4] ». En attendant l'apparition de Camille, on reprenait *Tancrède* dont les répétitions commençaient dès le mois d'avril [5]. La pièce passa le mardi 8 juin 1717, avec Thévenard dans le rôle de Tancrède et Mlle Antier dans celui de Clorinde. Mlle Poussin incarnait le personnage d'Herminie, pendant que les deux basses, Argant et Isménor, avaient pour protagonistes Hardoüin et Dun père [6].

Enfin, le 9 novembre, l'Opéra jouait *Camille* que Campra dédiait au duc d'Orléans régent, en rappelant l'intérêt que ce prince avait pris à la musique [7]. « Cet opéra, écrit le *Mercure*, fut parfaitement

1. Ms. 6532, p. 133.

2. Ce livre fut publié chez Christophe Ballard. Bib. nat. in-4° Vm7 204. et Bib. du Conservatoire.

3. *Mercure*, octobre 1715, 1re partie, p. 148.

4. *Mercure*, janvier 1717, p. 247.

5. Le *Mercure* d'avril 1717 annonce que *Tancrède* sera suivi du ballet des *Fêtes Corinthiennes*, que l'on prépare pour les premiers jours de juin et dont les paroles sont d'Autreau et la musique de Campra (p. 112).

6. Ms. 6532, p. 143.

7. « Pour moy, écrit-il, je n'ay garde d'oublier ces temps où vous avez paru vous déclarer pour la Musique. » Campra fait, ici, allusion aux talents de compositeur du duc d'Orléans qui, de concert avec Charles Hubert Gervais, son maître

reçu du public. J'entends dire aux Maîtres de l'art que la Musique en est continûment belle. Ces Messieurs, en cette occasion, se déclarent en faveur de leur émule, avec un zèle généreux qui tient du prodige. M. Danchet n'est pas si bien servi de la part des Poètes ses rivaux ; cela est dans l'ordre », concluait philosophiquement le journal[1].

Parfaict se montre moins affirmatif sur le succès de la pièce. D'après lui, Danchet et Campra, qui étaient restés longtemps sans rien donner au théâtre, « avoient tâché de se surpasser dans *Camille* mais le succès trompa leur attente »[2]. Aussi, Campra s'empressa-t-il, l'année suivante, de reprendre le genre ballet dans lequel il réussissait mieux que dans l'opéra proprement dit. Cette fois, il demandait un poème à Fuzelier que le triste sort d'*Arion*[3] semblait devoir écarter de toute nouvelle tentative vers la tragédie lyrique. Les *Amours déguisés* de ce poète avaient réussi ; il entreprit alors l'affabulation d'un ballet en trois entrées ayant, pour thème général, l'Amour à travers les différents âges de l'homme. La première entrée s'appelait *la Jeunesse ou l'Amour ingénu* ; la seconde, *l'Age viril ou l'Amour coquet* ; et la troisième, *la Vieillesse ou l'Amour joué*. Pour finir, un divertissement célébrait le triomphe de la Folie sur tous les âges, et Fuzelier tirait, de la sorte, la moralité de son essai, lequel n'était pas sans présenter quelque analogie avec les *Écoles* molièresques.

Il prenait soin, du reste, de publier un *Avertissement* dans lequel il réfutait, à l'avance, les objections que pourraient lui adresser les « délicats de profession » et les « beaux esprits grammairiens ». En très bons termes, Fuzelier exposait et le but qu'il avait poursuivi et l'esthétique du ballet : le but, qui était de « ne donner qu'un tissu de maximes enjouées, liées par une intrigue légère qui pût occasionner des airs gracieux et des danses variées » ; l'esthétique qui, dans le ballet, visait seulement à divertir le public, sans chercher la

de musique, aurait, au dire de Titon du Tillet, composé l'opéra de *Penthée*, représenté dans les appartements du Palais Royal, le 16 juillet 1705. (Titon du Tillet, *Deuxième Supplément au Parnasse français*, 1755, p. 19). L'opéra de *Penthée* est conservé à la Bib. de l'Arsenal (Ms. 6 639), ainsi qu'un autre opéra du Régent, *La Suite d'Armide ou Jérusalem délivrée* joué à Fontainebleau, le 17 octobre 1712. (*Musique*, n° 107.)

1. *Mercure* novembre, 1717. p. 182.

2. Ms. 6532. p. 142-143.

3. *Arion*, paroles de Fuzelier, musique de Matho (10 avril 1714), echoua lamentablement.

gravité du plaisir et le pathétique à outrance. En rapportant cet *Avertissement*, le *Mercure* ajoute que « l'auteur s'est trouvé prophète », qu'une conjuration de délicats et de « tristes voluptueux » s'ourdit contre son ouvrage, et que « la fameuse décision des petits marquis de Molière » fut renouvelée à son égard, par la condamnation de sa pièce, en imitation de celle de l'*École des femmes*[1].

Au demeurant, *les Ages* qui passèrent, pour la première fois, le dimanche 9 octobre 1718, remportèrent un succès convenable[2]. La musique de Campra fut trouvée remplie d'agrément, et l'interprétation mérita des éloges.

Nous donnons ici le début de la ritournelle du joli air de Silvanire : « Jardins fleuris », où flûtes et violons s'essayent à de pittoresques gazouillis[3] :

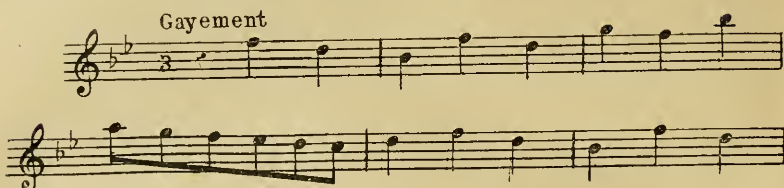
Petites Flûtes
Flûtes Allemandes
Violons
C. Basse

1. *Mercure*, octobre 1718, p. 99 et suivantes. Le journal donne tout le détail de la pièce. Il écrivait, à propos de la cabale des petits maîtres : « On n'ignore pas qu'à présent les spectacles sont infectés de critiques profès qui voudraient que le parterre n'osât pas se réjouir sans leur permission ».

2. Ms. 6532, p. 145.

3. Bib. nat. Vm² 269. 4e entrée, sc. 2. (*La Vieillesse*) p. 170.

Un peu plus loin, une *Chaconne comique* ne manque pas de piquant. On dirait que Campra s'est amusé à tracer la caricature d'une danse d'ordinaire grave, solennelle et empesée [1] :



Enfin, le musicien ajoute à son ballet un air italien : « Cara folia [2] ». Mais tout cela n'apporte pas grand lustre à une composition assez monotone et languissante.

Cette série de succès et de demi-succès avait attiré sur Campra l'attention royale et, le 15 décembre 1718, il recevait un brevet de pension de 500 livres sur l'Opéra; le texte en est élogieux pour le talent de Campra :

« Aujourd'huy, 15 décembre 1718, le Roy étant à Paris, voulant témoigner au sieur André Campra sa satisfaction des ouvrages de musique qu'il a composés pour le théâtre de l'Académie royale de musique, et l'exciter à les continuer, S. M. lui a donné une somme de 500 livres de pension annuelle, qui sera payée, de quartier en quartier, sur le produit de l'opéra et du bal public que S. M. a permis d'y donner [3]. »

Nanti de ce brevet, Campra se repose ; il ne donne rien de neuf en 1719 et 1720, et il faut attendre l'année 1721 pour enregistrer seulement une reprise des *Fêtes Vénitiennes* (10 juillet), avec les entrées qui avaient réussi dès le début [4]. Ce fut lors de cette reprise, que Mlle Sallé, alors toute jeune, (elle avait dix ou onze ans) dansa à la place de Mlle Prévost [5].

Les premiers jours d'août devaient être attristés par une courte

1. *Les Ages*, scène 7. (*La Folie et sa suite*), p. 202.

2. *Ibid.* p. 213. M. de Lajarte, dans son *Catalogue*, signale que la Bibliothèque de l'Opéra possède une quatrième entrée du ballet des *Ages*, entrée intitulée *les Ages rivaux*, et qui fut placée entre l'*Age viril* et la *Vieillesse* (*Catalogue*, 1, p. 129); cette entrée supplémentaire comprend 5 scènes, et le décor représente le port de la ville de Hambourg.

3. Arch. nat, O1 62. f° 283.

4. Ms. 6532, p. 155.

5. *Ibidem.*

mais grave maladie du roi qui tint la cour et la ville en émoi et dont Marais et Barbier nous ont conté en grand détail les péripéties [1]. Dès qu'on sut (3 août) que le souverain se trouvait hors de danger, ce fut une explosion de joie générale. « Les prières, le *Te Deum,* les feux, les illuminations, les danses, les chants, les cavalcades, les fêtes bourgeoises et populaires, en un mot, rapporte Marais, tout ce que l'on peut imaginer de plaisirs excessifs en ce genre, ont occupé Paris pendant plusieurs jours [2]. » Campra ne devait point perdre pareille occasion d'affirmer son loyalisme. Le 20 août, un *Te Deum* était chanté aux Augustins déchaussés de la place des Victoires. « La cérémonie, lit-on dans le *Mercure,* commença par un Concert ou Dialogue de simphonie, meslé de trompettes, hautbois, flûtes et violons. » C'était Campra qui « donnait cette musique, sans rétribution », les musiciens tenant à s'associer, par ce geste désintéressé, à l'allégresse qui remuait la France entière. Et « pour couronner une si belle fête », Campra a l'heureuse idée de rendre « au fameux Lully enterré dans l'Église où on la célébrait, un saint hommage que lui doivent tous les habiles compositeurs de musique [3] ». Cet hommage s'exprima par un *De Profundis* chanté devant le tombeau du surintendant de Louis XIV [4].

Quelques jours auparavant, le 9 août, les *Fêtes Vénitiennes* avaient été représentées gratuitement, à l'occasion de la convalescence du roi [5]. Notons que cet opéra s'ornait, lors de la reprise de 1721, d'un air italien qui fut « fort applaudi », air italien que Mlle Dimanche chanta le 24 août, avec une cantate française de Campra, et que Mlle Antier chanta, de même, à la fin de l'acte du *Bal*, le 23 septembre 1721 [6].

1. Voir : *Journal et Mémoires* de Mathieu Marais (1715-1737) Edition de Lescure, II, p. 182, 183 et suiv. *Journal de la Régence* (1715-1723) de Jean Buvat, II, p. 279.

2. Marais, *loc. cit*, p. 183. Buvat, p. 281. Chacun apportait son offrande : c'est ainsi que les poissonnières transportaient au Louvre un esturgeon de 8 pieds de long.

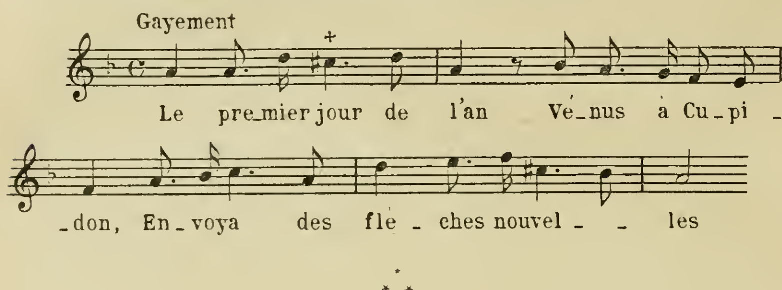
3. *Mercure*, août 1721, p 195.

4. Le tombeau de J.-B. Lully se trouvait, comme on sait, dans la chapelle de Saint-Jean Baptiste de l'église des Augustins déchaussés. A ce propos, nous signalerons l'erreur dans laquelle tombe le *Dictionnaire historique de la ville de Paris* de Hurtaut, lorsqu'il déclare que le tombeau de J.-B. Lully renferme les cendres de Cambert. Une mauvaise lecture a fait prendre Lambert pour Cambert, et la note de la page 354 vient confirmer, en l'aggravant, la confusion commise. (*Dictionnaire historique de la ville de Paris*, 1779. t. I, pp. 354, 355).

5. *Mercure*, août 1721, p. 107.

6. *Ibid.* p. 108 et septembre 1721, p. 134.

Le musicien ne dédaignait pas, du reste, de plier son talent à la confection de petits airs badins et galants dont le *Mercure* de janvier 1722 nous donne un échantillon. Il s'agit d'une chanson qui porte l'indication « Gayement » et qui débute ainsi[1] :



*
* *

Campra, à cette époque, était musicien du prince de Conti, et nous apprenons cette qualité par la relation d'un accident qui lui arriva le 5 mai 1722. Walther raconte que Campra se trouvait en carrosse, avec deux autres musiciens, Cochereau et Muret. En sortant de chez le prince de Conti « au service duquel » était Campra, le cocher fut jeté à bas de son siège, et le musicien blessé au visage par des éclats de vitres du carrosse[2].

L'approche du sacre du roi à Reims, qui devait avoir lieu le 25 octobre 1722, inspira aux Pères du Collège Louis-le-Grand une pièce de circonstance, le *Ballet des Couronnes*, donné le 5 août à la suite de la tragédie de *Maurice*. Pièce de circonstance, en effet, car le ballet présentait une histoire abrégée des couronnes « de leurs différentes espèces et des différents titres auxquels on les a données[3] ». Après une *Ouverture*, où paraissait Bacchus accompagné de satyres, le ballet se déroulait en quatre parties divisées chacune, conformément à l'usage, en un certain nombre d'entrées. Campra s'était chargé de la composition des airs de la première partie, laquelle comportait quatre entrées : le thème général de cette première partie visait les couronnes décernées à l'habileté dans les combats de l'esprit, et à l'adresse dans les exercices du corps. Bien faite pour exciter la verve d'un musicien, une première entrée introduisait des

1. *Ibid.* janvier 1722, p. 50.
2. Walther. *Musikalisches Lexikon* (1772). p. 131.
3. *Mercure*, août 1722, p. 158 et suiv.

joueurs de divers instruments se livrant à un concours. On y entendait un violon et une flûte, et des danseurs associaient leurs ébats aux joutes instrumentales[1]. L'entrée suivante mettait aux prises des poètes lyriques, tandis que la 3e opposait un poète tragique et un poète comique et que la 4e consistait en un match de lutteurs et de sauteurs.

Les trois autres parties se consacraient à l'illustration des vertus militaires, des vertus royales et des droits de la naissance. Un « ballet général » servait de conclusion à cet ensemble[2].

Au mois de novembre de la même année 1722, notre musicien se voyait nommé maître de la chapelle royale. Une lettre du chanteur Langers à Delamarre, datée du 8 novembre 1722, contient, en effet, le post-scriptum suivant : « Rien de nouveau dans la musique, sinon que les vétérans vivent de l'espérance que M. de Lalande s'est démis de trois de ses quartiers de chapelle, s'étant réservé celui qui a fait sa fortune, et que, sans concours, les sieurs Gervais, Campra et Bernier ont esté reçeus maîtres de la chapelle, et vont bien donner de l'exercice à la musique, en répétitions[3] ».

Ainsi, Gervais, Campra et Bernier venaient remplacer Michel Richard de Lalande qui, depuis 1704, était seul chargé de la chapelle royale. Langers nous apprend, de plus, que les trois musiciens avaient été reçus sans concours, et qu'on attendait d'eux un renouveau d'activité et de travail.

Une fois ces nominations faites, Lalande et Campra eurent le semestre de janvier ; Bernier et Gervais celui de juillet[4].

A la date du 20 janvier 1723, un brevet de retenue de sous-maître

1. *Mercure*, août 1722, p. 158 et suiv.

2. *Ibid.* p. 165, 166. Les danses étaient de la composition de M. Froment. Nous n'avons pu retrouver la musique de ce ballet.

3. Arch. Seine-et-Oise, *Prévôté de l'Hôtel*, B. Août 1758. Ce chanteur Langers était un des fils de François Langers qui mourut en 1681. De son mariage avec Marie-Anne Hébert, il avait laissé trois fils et une fille : Louis, Louis-Marie, Jean-Baptiste, Charlotte, qui, par brevet du 15 mars 1681 reçurent une pension de 300 livres, la veuve du musicien recevant une pension égale. (O[1] 25, f° 83).

4. Arch. nat. Z[1a] 486. Le *Mercure* de novembre 1722 relate ce mouvement dans le personnel de la musique royale, et s'exprime de la façon suivante sur le compte de Campra : il écrit qu'il « brille depuis longtemps, non seulement par sa composition de Motets chantés dans toute l'Europe, mais encore par un grand nombre d'opéras que le public a applaudis ». (Novembre 1722, II, p. 193.)

de la chapelle de musique, accordé à Campra, le rendait titulaire du quartier d'avril aux appointements de 900 livres [1].

Quelques jours auparavant, le 2 janvier 1723, l'Académie de musique d'Avignon, tout récemment fondée, donnait son concert inaugural au programme duquel figuraient un de ces motets de Campra dont le *Mercure* faisait un si pompeux éloge, le psaume *Deus noster refugium,* et la cantate *les Femmes* du recueil de 1708 [2]. En mars, le 9, on donnait à l'Opéra le *Persée* de Lully avec une pièce de symphonie que Campra avait ajoutée à son *Ballet des Ages* et qui s'intitulait *la Musette*. Cette pièce fut dansée par Mlle Prévost [3]. Notre musicien se distingua au début d'avril, moment où « il entrait en quartier ». Le dimanche 4 avril, le roi, accompagné du duc d'Orléans, entendit la messe dans la chapelle du château de Versailles ; c'était Campra qui dirigeait la musique ; il fit chanter un motet de sa composition qui fut « applaudi de toute la cour [4] ». Bastaron fils, qui chanta un récit au cours de la cérémonie, produisit une impression si favorable que le souverain l'engagea immédiatement à la chapelle.

Absorbé par ses fonctions officielles et par son service auprès du prince de Conti, Campra ne produit rien avant le début de 1724. En février de cette année, le *Mercure* annonce : *Les Muses rassemblées par l'Amour, Idylle mise en musique par M. Campra, maître de musique de la chapelle du Roy, Directeur de celle de M. le prince de Conti et l'un des académiciens de la ville d'Aix-en-Provence* [5], annonce très intéressante, car, grâce à elle, nous apprenons, qu'en 1724, Campra dirigeait la musique de Conti, et que, de plus, l'académie d'Aix le comptait parmi ses membres. L'idylle en question devait être chantée à l'académie d'Aix qui « fait honneur à une ville qui s'est toujours signalée par l'amour des Beaux-Arts, et par le soin de les cultiver. M. Campra y est né, avec ces talents rares qui l'ont

1. Arch. nat. O¹ 67, f° 27.

2. *Mercure*, février 1723. Lettre écrite d'Avignon le 14 janvier 1723, pp. 310 311. L'Académie d'Avignon, comprenant près de cent membres, avait pour protecteur Monseigneur de Gonteri, archevêque d'Avignon. Nous ajouterons que le 2 septembre 1722, l'Académie d'Orléans faisait exécuter, en présence de l'archevêque de Lyon, le *Dixit Dominus* de Campra (*Mercure*, octobre 1722, p. 94).

3. *Ibid.*, mars 1723, p. 584.

4. *Ibid.*, avril 1723, p. 814.

5. *Mercure,* février 1724, p. 296, 297.

partout fait connaître[1]. » Nous ne tarderons pas à retrouver la composition de Campra au Concert spirituel.

L'Opéra reprend, pour la cinquième fois, l'*Europe galante*, le mardi 20 juin 1724, en joignant le « nouvel agrément » de la substitution de Mlle Antier à Tribou, dans le rôle d'Octavio de l'entrée italienne[2]. Le 24 août, la représentation est honorée de la présence de la duchesse d'Orléans, venue la veille de Versailles au Palais royal[3]; au mois d'octobre, le 9, ce sont *les Ages* que la direction de l'Académie royale, remet à la scène, avec un succès moindre que lors de la première apparition de ce ballet, et cela, malgré que Mlle Prévost eût repris son rôle[4].

L'hiver suivant, l'*Europe galante* revient sur l'affiche, le jeudi 22 février, avec quelques modifications dans les entrées, et la collaboration du fameux Muraire qui chante un nouvel air italien « d'une beauté parfaite » aux applaudissements de toute la salle[5]. Le *Mercure* nous dit que le ballet était toujours « extrêmement goûté », que l'attraction de Muraire et de son « exécution ravissante » venait s'ajouter au plaisir causé par la finesse et la légèreté de Mlle Prévost[6].

Applaudi à l'Opéra, Campra l'était encore au Concert spirituel où, le 20 mai 1725 son motet *Beatus Vir*, terminait la séance[7]. Puis, au mois de juin, lors d'une tragi-comédie intitulée *Euloge ou le danger des richesses*, jouée le 2 par les petits pensionnaires du collège Louis-le-Grand, on entend, au IIIe acte de cette tragédie scolaire, une cantate de Campra intitulée *Phaéton*, cantate qui ne fait point partie des trois livres de cantates qu'il a publiés[8].

Au Concert spirituel, les compositions du maître de la chapelle

1. Le journal ajoute : « que cette Académie est aujourd'hui dans son plus grand lustre, par l'application de M. de Montauron de Malignan, Directeur, gentilhomme d'un discernement exquis pour la musique ».

2. Ms. 6532, II, p. 32.

3. *Mercure*, août 1724, p. 1844.

4. Ms. 6532, p. 163. L'Opéra cessa les représentations des *Ages* le 2 novembre. (*Mercure*. novembre 1724, p. 2453). Campra est désigné comme « Intendant de la musique » du prince de Conti. (*Mercure*, octobre 1724, p. 2226).

5. D'après Parfaict, on remplaça l'entrée espagnole par l'acte de la *Provençale* qui avait paru, pour la première fois, le 17 septembre 1722, à la suite des *Fêtes de Thalie* de Mouret. (Ms. 6532, II, p. 33). On donnait l'*Europe galante* le mardi et le jeudi.

6. *Mercure*, février 1725 p. 365.

7. *Ibid.*, mai 1725 p. 1041.

8. *Ibid.*, août 1725, p. 1852.

royale recevaient toujours un accueil extrêmement favorable. Les 17 et 18 janvier 1728, Campra y faisait chanter, pour la première fois, son motet : *Deus noster refugium* « qui causa un plaisir infini », assure le *Mercure* [1]. Quelques jours après, les 24 et 26 janvier, c'est l'*Idylle* annoncée en 1724, que les habitués du Concert peuvent applaudir. M[lle] Lemaure chanta dans les *Muses rassemblées par l'amour* à la satisfaction générale, et, à la fin du concert, on entendit avec plaisir un *Deus in nomine tuo* du même Campra [2]. Nous n'insistons pas ici sur la place que le *Motet à grand chœur* tenait sur les programmes du Concert spirituel ; qu'il nous suffise de rappeler que si les cinq *Livres de Motets* publiés par Campra, de 1695 à 1720, contiennent vraisemblablements des compositions écrites lorsqu'il était musicien d'église, les *Motets à grand chœur* qu'il donna au Concert spirituel ne semblent pas remonter plus haut que 1722, date de sa nomination à la chapelle royale. Remarquons, toutefois, que Fontenai affirme que le *Deus noster refugium* fut écrit par le musicien, dès l'âge de dix-sept ans. Quoi qu'il en soit, l'*In convertendo* était exécuté le 2 février [3] et, le mois suivant, le *Mercure* annonçait le 3[e] Livre des cantates de Campra : *Cantates françoises, avec et sans symphonie, par M. Campra, maître de musique de la chapelle du Roi, Livre III, in-f°* (1728) [4].

L'ouvrage, du prix de 10 livres, se vendait chez l'auteur, rue Bertin-Poirée, et chez Boivin, à la Règle d'Or. Il était dédié à M. Pajot, comte d'Ons-en-Bray, intendant général des courriers, postes et relais de France, et membre de l'Académie des sciences [5]. « Je suis charmé, monsieur, écrivait Campra dans sa dédicace, de trouver l'occasion favorable, en vous offrant un de mes derniers ouvrages, de déclarer hautement au public que, malgré l'expérience que j'ai depuis tant d'années, j'ai trouvé encore auprès de vous ce qui pouvait le rendre plus exact et plus parfait. » Il ajoutait que ce n'était

1. *Mercure*, janvier 1728, p. 141. C'était le motet chanté à Avignon en 1723.

2. *Ibid.*, p. 141, 142. Ce motet fut encore exécuté, le 31 janvier.

3. *Mercure*, février 1728, p. 385.

4. La partition gravée, qui se trouve à la Bib. nat. sous la cote Vm[7] 207 porte l'observation ci-après : On trouve chez l'auteur son V[e] livre de Motets gravés in-f°.

5. Christophe-Alexandre Pajot appartenait à une famille établie à Paris; il mourut aux eaux de Bourbon, le 6 septembre 1739. Le *Mercure* de septembre 1739 lui consacra un article (p. 2092). Voir La Chesnaye des Bois. XV, p. 357.

pas la seule grâce dont il dût lui marquer sa reconnaissance, laissant entendre, par là, que Pajot l'entourait de sa protection.

L'*État de la France* de 1727 porte André Campra « ancien maître de musique de Notre-Dame de Paris » au nombre des sous-maîtres de la chapelle-musique du roi, pour le quartier d'avril. Celui de janvier était alors vacant par suite de la mort de Lalande (juin 1726); celui de juillet avait pour titulaire Nicolas Bernier, et celui d'octobre Charles Hubert-Gervais[1]. Outre leurs 900 livres d'appointements, chacun de ces sous-maîtres touchait 150 livres pour composer la musique que l'on exécutait durant le quartier dont ils étaient titulaires. Enfin, les sous-maîtres se trouvaient investis de l'éducation et de l'entretien des 6 *Pages* de la musique[2], entretien qui revenait à 2.400 livres par an[3].

Le 3e Livre de cantates de Campra, dont les paroles sont de Danchet, le Roy et la Visclède[4], comprend 7 cantates : 1° *l'Heureux moment;* 2° *les Caprices de l'Amour;* 3° *la Colère d'Achille;* 4° *les Plaisirs de la campagne;* 5° *le Papillon;* 6° *le Jaloux;* 7° *le Lis et la Rose.*

D'une façon générale, les cantates de Campra sont des œuvres intéressantes tant par la liberté de la conduite de la voix qui s'y affirme, que par l'ingéniosité et la variété des dispositifs d'accompagnement. Un grand nombre d'entre elles, *l'Heureux jaloux, Didon, Daphné, les Femmes* (Livre I), *Silène, Enée et Didon* (Livre II), *les Caprices de l'Amour, les Plaisirs de la campagne* (Livre III), furent longtemps célèbres[5].

Ses contemporains s'accordent pour lui reconnaître un grand talent de « cantatiste ». « Campra paraîtra encore ici, écrit Daquin;

1. *Etat de la France*, 1727, I, p. 180.

2. On désignait, sous ce nom, les enfants employés à la musique; théoriquement, ces *Pages* devaient être au nombre de 8, mais, en réalité, on en comptait seulement 6. (*Etat de la France*, 1722, I, p. 149).

3. *Ibid.*

4. *Mercure*, mars 1728 : p. 519-520. Antoine-Louis de Chalamond de la Visclède, qu'on appela emphatiquement le Fontenelle de la Provence, fut le restaurateur de l'Académie de Marseille. Ses *Œuvres diverses* parurent en 1727.

5. Il est à remarquer, avec MM. Lavoix et Lemaire, que Campra écrivit un grand nombre de cantates de basse, et cela, parce qu'il avait pour exécutant la basse Thévenard dont il vanta le double talent de virtuose et de buveur. (Lavoix et Lemaire, *Le Chant*. p. 339-340). Sur les cantates de Campra, voir l'article de M. Tiersot paru dans le n° 22 du *Ménestrel* de 1893.

sa cantate de *Silène* et celle des *Femmes* lui auraient donné un nom, si celui de l'auteur de *Tancrède* n'était pas assez connu[1]. »

Même appréciation chez Bachelier : « M. Campra n'est pas moins digne de louange [il vient de parler des musiciens italiens], et quoique ses productions soient plus françaises que celles dont nous venons de parler, et si je l'ose dire, qu'elles sentent quelquefois un peu trop l'opéra[2], elles ont et auront toujours des partisans qui les entendront avec plaisir »[3].

Les *Motets à grand chœur* de notre musicien étaient tout aussi goûtés que ses *Cantates*. Ainsi, le 15 août et le 8 septembre 1728, le *Benedictus Dominus* de Campra « dont la réputation est connue de tout le monde » se voyait accueilli par les applaudissements de l'assistance[4]. Le maître de la chapelle royale reprenait, du reste, parfois, en dehors de Versailles, ses anciennes fonctions de musicien d'église, témoin le fait que rapporte Mathieu Marais à la date du 18 décembre 1728 :

« Lundi dernier, écrit-il, il devait y avoir une belle musique aux Petits-Pères pour le service de Marthe le Rochois[5]. Tout l'opéra s'était préparé pour chanter une messe en faux-bourdon et mille personnes assemblées. Et voilà le cardinal de Noailles[6] qui envoie congédier la musique et les musiciens et toute l'assemblée qui s'en retourna très honteuse, et qui, de dépit, se fit toute janséniste, à la façon du maréchal d'Hocquincourt[7]. » Cette « belle musique » était sous la direction de Campra.

Campra devait se consoler de ce contre-temps dès le mois de janvier 1729, car l'Opéra préparait une reprise de *Tancrède* pour passer après *Alceste*[8]. De plus, le 14 février, la demoiselle Pitron, de la musique du roi, chantait au concert de la reine, à Marly, un air de Campra : « Régnez, belle Thétis »[9]. Enfin, le 3 mars, premier

1. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres*, p. 91.
2. On ne saisit pas bien ce que Bachelier entend par là.
3. J. Bachelier, *Recueil de Cantates*, (1718). Préface p. VI.
4. *Mercure*, septembre 1728, p. 2094.
5. Marthe Le Rochois mourut le 9 octobre 1728, rue Saint-Honoré, dans un appartement attenant au Palais Royal. Elle fut enterrée à Saint-Eustache. (Durey de Noinville, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, 1753, II, p. 64).
6. Le cardinal de Noailles était archevêque de Paris depuis 1695.
7. Marais, *Lettre* 32 du 18 décembre 1728, p. 593.
8. Il s'agit ici de l'*Alceste* de Lully qui fut repris en 1728.
9. *Mercure*, février 1729, p. 393.

jeudi de carême, on reprenait *Tancrède,* pour la quatrième fois. « Cette dernière reprise, déclarait le *Mercure,* n'a pas démenti les précédentes et comme les bons sujets n'ont jamais été plus nombreux sur ce théâtre, et plus judicieusement employés, on n'a pas été surpris du succès d'un opéra si digne de réussir par son propre fonds [1]. »

Quelques modifications avaient été apportées à *Tancrède*; ainsi, Danchet et Campra ajoutaient au prologue les louanges de rigueur destinées à Louis XV; la « catastrophe » subit, elle aussi, quelques retouches [2]. Fêté à l'Opéra, *Tancrède* connut les honneurs de la parodie. Dès le 10 mars, l'Opéra-comique jouait une petite pièce en un acte intitulée *Pierrot-Tancrède* [3], et le 21 mars, Dominique et Romagnési consacraient à nouveau le triomphe de l'opéra de Campra, par leur *Arlequin-Tancrède* [4].

L'administration de l'Académie royale de musique, toujours soucieuse d'exciter l'intérêt du public par quelque « nouveauté », joignait, les 26 et 27 mars, à la tragédie lyrique de Danchet et Campra une « pièce de symphonie » de Rebel le père intitulée *la Fantaisie,* symphonie sur laquelle Blondy, Laval et la Camargo dansèrent un pas de trois. Ce pas de trois fut « extrêmement applaudi, toutes les fois qu'il a été exécuté » [5].

Tant de belles choses n'allaient pas sans attirer l'attention du roi qui, d'après ce que rapporte Barbier, s'occupait alors un peu de musique : « Il s'adonne maintenant à la musique, et fait de petits concerts particuliers avec les seigneurs [6] ». Aussi Louis XV se décida-t-il à venir entendre *Tancrède*; il partit de Versailles, le 29 mars, s'en alla dîner à la Muette, d'où il se rendit à l'Opéra,

1. *Mercure,* mars 1729, p. 757. Le journal donne un extrait de la pièce (p. 757-776).

2. Ms. 6532, II, p. 48.

3. *Mercure,* mars 1729, p. 557. Un extrait de cette parodie parut dans le n° d'avril, p. 778-786.

4. *Ibid.,* avril 1729, p. 793. La reprise de *Tancrède* défrayait d'autres pièces de la Foire. C'est ainsi que dans les *Spectacles malades* (1729), Dame Alizon montre à l'Opéra le fâcheux état dans lequel il se trouve. L'Opéra se lamente et rappelle qu'il a bien repris « son Tancrède » dont il s'est bien trouvé, mais qu'il ne rencontre plus de « nouveautés ».

5. *Ibid.,* p. 776. Il s'agit ici de Jean Ferry Rebel : Voir notre article. *Une dynastie de musiciens aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles, les Rebel.* (*Sammelband de l'*I. M. G. janvier 1906).

6. Barbier. *Journal historique,* I, p. 289.

accompagné des personnages qui avaient dîné avec lui, parmi lesquels le comte de Toulouse, le duc de Noailles et le duc de Mortemart, et « sans qu'on en sût rien à Versailles et à Paris ». Secrètement, on avait commandé 300 soldats aux gardes, qui firent la haie jusqu'à l'Opéra où le souverain pénétrait pour la première fois. Il assista à *Tancrède* dans la première loge à droite, et parut très satisfait de l'opéra qui « fut joué dans sa plus grande perfection [1] ».

Interrompues, à partir du 31 mars, par la clôture du théâtre, les représentations de *Tancrède* reprirent le 2 mai, toujours avec le fameux pas de trois, ou plutôt le « Ballet à trois » dont le *Mercure* considérait l'exécution comme le « triomphe de la Danse en général et de presque tous les caractères en particulier », tant il lui paraissait synthétique. Ce divertissement chorégraphique figurait un maître jaloux et deux écoliers ; la musique de J.-F. Rebel, alors compositeur de la chambre du roi, et maître de musique de l'Opéra, était jugée « excellente » [2].

Tancrède, le grand succès de la saison ne pouvait pas laisser la cour indifférente ; le souverain n'avait-il pas honoré une des représentations de cet opéra de sa présence? Le concert de la reine mit donc des fragments de la pièce à son programme, et le 13 juin, on commença par donner le prologue et les deux premiers actes; l'audition fut continuée le mercredi suivant. Les interprètes étaient Mlles Antier et Lenner, les sieurs Chassé et d'Angerville, choix qui assurait une exécution irréprochable. Campra dirigeait lui-même son ouvrage. « Ce concert, relate le *Mercure,* fit beaucoup de plaisir à la Cour; l'exécution en fut parfaite sous l'inspection de M. Destouches, et sous la mesure de M. Campra, maître de musique de la chapelle du roi, auteur de l'opéra de *Tancrède,* qui reçut encore, en cette occasion, de nouveaux applaudissements [3]. »

Le mois suivant, Campra, qui s'entendait à tirer plusieurs moutures d'un sac, et qui s'était imaginé de pratiquer, dans ses propres œuvres, le système de découpages appliqué précédemment aux compositions de Lully, donnait à l'Opéra les *Nouveaux Fragments*

1. *Mercure*, avril 1729, p. 777 et Barbier, *loc. cit*, p. 288, 289. Ms. 6.532, II, p. 49.

2. *Mercure*, mai 1729, p. 987.

3. *Ibid.*, juin 1729, I. p. 1248.

(mardi, 19 juillet 1729). C'était un amalgame composé du prologue du ballet des *Amours de Mars et de Vénus*, pièce qui avait échoué en 1712, de la *Fête marine*, des *Fêtes Vénitiennes*, de la *Pastorale*, première entrée du ballet des *Muses* et de la *Sérénade* des *Fêtes Vénitiennes*. Si l'on en croit le *Mercure*, le public aurait ménagé à cette mixture un « assez bon accueil », formule passablement inquiétante de la part d'une feuille toujours bénisseuse [1]. En fait, l'arrangement de Campra tomba devant l'indifférence générale [2].

Un dédommagement l'attendait en septembre, avec la troisième reprise d'*Hésione* (mardi 13 septembre 1729). « Cette reprise, écrit Parfaict, fut très favorable; le public goûta les beautés de cette pièce qu'il avait vue assez indifféremment, en 1709 [3]. » De son côté, le *Mercure* vante la musique : « Elle n'a pas moins de partisans que celle de *Tancrède*; l'une (celle d'*Hésione*) passe pour être plus forte, mais on croit l'autre plus galante et même plus variée. » Comme on le voit, cette appréciation ne signifie pas grand'chose; elle constitue tout de même un compliment [4].

Les 14 et 21 septembre, au Concert français, on chantait un divertissement « à grand chœur » de Campra intitulé *les Sauvages* et qui mérita de grands applaudissements [5].

Hésione poursuivait sa triomphale carrière, et, comme *Tancrède*, sollicitait la curiosité des têtes couronnées. Le 18 octobre, le roi Stanislas vint incognito de Versailles à l'Opéra, après avoir visité le Palais Royal; il assista à la représentation dans la loge du duc d'Orléans [6]. En même temps et comme sanction de son succès, l'opéra de Danchet et Campra servait la verve des parodistes; le 22 octobre, Dominique et Romagnési, auteurs attitrés du genre, faisaient jouer par les comédiens italiens une petite pièce en un acte et en vaudevilles intitulée *La Parodie d'Hésione* [7].

1. Ms. 6532. II, p. 50-51. *Mercure*, juillet 1729, p. 1613 et suiv.

2. Ms. 6532. *loc. cit.*

3. *Ibid.*, II, p. 51.

4. *Mercure*, octobre 1729, p. 2490. Il y a un long extrait de la pièce, p. 2477 et suiv.

5. Sur le Concert français, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 132 et suiv. *Mercure*, septembre 1729, I, p. 2041. Il est intéressant de constater que le sujet des *Sauvages* a tenté Campra comme Rameau.

6. *Mercure*, octobre 1729, p. 2490.

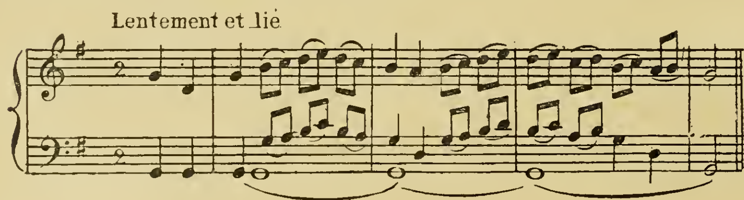
7. *Ibid.*, p. 2492. Le *Mercure* de novembre donnait un extrait de cette parodie (p. 2685, 2697).

Campra s'entendait fort bien à faire sa cour et ne laissait échapper aucune occasion de se montrer parfait courtisan. Nous allons le retrouver sous ce jour au mois de février 1730, à propos d'une pièce de collège. Le P. Porée, désireux de célébrer le jour anniversaire de Louis XV, avait préparé, pour le 15 février, une petite pièce latine intitulée *les Vocations forcées*, que les rhétoriciens de Louis-le-Grand étaient chargés de représenter. Avant la pièce, une pastorale sur la naissance du dauphin permettait à Campra d'affirmer son loyalisme. Une série d'idylles récitées par des bergers célèbrent l'heureux événement et Campra, après ces idylles, avait composé un air sur les vers qui suivent :

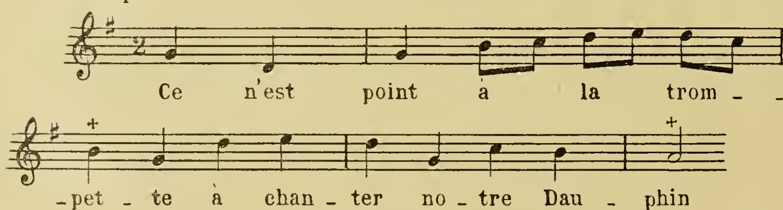
« Ce n'est point à la Trompette
A chanter notre Dauphin,
C'est à vous, tendre Muzette ;
Chantez son heureux destin. »

Le refrain était : « Chantez, chantez, tendre Muzette ».

Une petite introduction symphonique précédait la Musette, que le violon accompagnait doucement :



La voix prend alors :



Cet air fut chanté par Louis-Marie de la Salle, tandis que les parties instrumentales (violons et basse), étaient tenues par Gabriel de Trellon, Michel Larcher et Pierre Couët[1].

Quelque temps après, Campra fait resservir le prologue et le

1. *Mercure*, mars 1730, p. 567-569. La *Musette* de Campra se trouve, gravée, à la page 567.

ballet des *Amours de Mars et de Vénus*, le lundi et le mardi gras à l'Opéra, pour achever le Carnaval. Ce médiocre divertissement était rehaussé par les charmes et le talent de Mlles Sallé et Camargo [1]. Puis, en mai, il donnait devant la reine, à Fontainebleau, des fragments de l'*Europe galante* [2].

Sur ces entrefaites, l'administration de l'Opéra avait changé et un arrêt du conseil du roi, en date du 1er juin, la confiait à Gruer pour une durée de trente-deux ans [3]. Celui-ci choisit Campra comme directeur de la musique, et c'est à cet événement que se rapporte une *Nouvelle à la main* du 16 juin, ainsi conçue : « C'est M. Campra que la nouvelle compagnie de l'Opéra a choisi pour estre directeur [4]. » La « nouvelle compagnie » à laquelle il est fait allusion ici s'était constituée sous la haute main du prince de Carignan, et c'était à ce Mécène que Campra devait ses fonctions d'inspecteur de la musique à l'Opéra, aux appointements de 1.500 livres. Un mémoire manuscrit de l'époque rapporte que : « le Roy en étant informé, dit en public, à son dîné, que les nouveaux directeurs de cette académie avaient choisi Campra, le plus habile homme de son royaume, pour conduire la musique de ce spectacle » [5]. Le 22 juin, Campra touchait 1.000 livres « à l'acquit des 300.000 livres » que l'Académie royale devait au 1er avril 1730 [6].

Dès le mois de décembre, les concerts de la reine faisaient, de nouveau, appel au talent de Campra, et Destouches donnait à Marly une audition du Ier acte d'*Hésione*, dont les IIe et IIIe furent chantés le 8 janvier 1731 avec Mlle Lenner dans le rôle d'*Hésione*. Exécution extrêmement brillante et vif succès. Le 10, on continua l'opéra d'*Hésione* (IVe et Ve actes), et le *Mercure* vantait « les grands talents » de l'auteur [7].

1. *Mercure*, février 1730, p. 375-376.
2. *Ibid.*, mai 1730, p. 1044.
3. Ms. 6532, II, p. 54-55. En même temps, Destouches qui, depuis février 1728, était directeur général de l'Académie royale, se retirait avec une pension de 4000 livres.
4. *Nouvelles à la main*, De Paris, le 16 juin 1730. Ms. 26700 (Bibl. de la ville de Paris).
5. *Anecdotes historiques de l'Opéra de Paris, depuis 1672 jusqu'en 1749.* (ms.). Bib. de l'Opéra. p. 100-101.
6. *Estat des payements faits à l'acquit de 300,000 livres deüs par l'Académie royale de musique au 1er avril* 1730. Payement par le sieur Gruer, en conformité de l'arrêté du 1er juin 1730. Ms. 10295. (Bibl. de l'Arsenal).
7. *Mercure*, février 1731, p. 395-396.

Celui-ci ne chôme pas; en mars, l'Opéra prépare, pour l'ouverture du théâtre, une reprise d'*Idoménée*, pendant que le Concert spirituel donne de petits motets de Campra et de Mouret[1].

Six représentations d'*Idoménée* eurent lieu à partir du 1er juin, après quoi, le 14, on reprit les *Fêtes Vénitiennes*, avec les mêmes entrées qu'en 1721.

« Ce Ballet, écrit le *Mercure*, qui est remis d'une manière très brillante, est très bien exécuté, et tous les principaux rôles sont remplis par différents sujets qui en rendent parfaitement les caractères. On n'a rien épargné pour le bon goût, le brillant des habits, la beauté du spectacle[2]. »

Il y a, dans la vie un peu fermée de Campra, un épisode qui détonne singulièrement sur la régularité de conduite du maître de chapelle ; en dépit de ses occupations de dramaturge, Campra demeurait toujours « le clerc du diocèse d'Aix » pourvu jadis de bénéfices, et le compositeur de ballets, marqué de l'empreinte ecclésiastique, semble avoir traversé sans défaillance le monde du théâtre. Cependant, au mois de juin 1731, le vieux musicien assistait, dans le magasin de l'Opéra, à une petite fête dont Barbier nous a conservé l'édifiant récit et sur laquelle de nombreuses chansons firent assaut d'obscénité. Nous laissons ici la parole à Barbier : « Gruer, le premier des directeurs de l'Opéra, avait chez lui à dîner Campra, directeur de la musique, qui est à présent fort âgé [il avait 70 ans], Mlle Pélissier[3], Mlle Camargo fameuse danseuse, et Mlle Duval[4], l'aînée qui n'a pas d'autre nom que *la Constitution*. Bien des gens ne la connaissent même que sous ce surnom qui lui vient de ce que, suivant l'histoire, elle est fille d'un nonce du pape ; par opposition, sa sœur cadette est appelée *le Bref*. Après le dîner, ces filles, qui avaient un peu bu, et qui s'étaient échauffées à chanter

1. *Mercure*, mars 1731, p. 576, p. 605.

2. *Ibid.*, juin 1. 1731, p. 1348-1350.

3. Nous rappellerons que Mlle Pélissier avait chanté le rôle d'Hésione, à la reprise de l'opéra de Campra, en septembre 1729. Parfaict déclare qu'elle « s'acquitta du premier rôle avec ce pathétique et ces entrailles que tout le monde lui connaît » (Ms. 6542, II, p. 51).

4. Il s'agit ici de Mlle Duval du Tillet, qui devait composer l'opéra des *Génies*, représenté, pour la première fois, le 18 octobre 1736. Selon Barbier, elle passait pour être la fille de Cornelio Bentivoglio, archevêque de Carthage qui, pendant son séjour à Paris, s'était abandonné aux pires déréglements. On appelait Mlle Duval *la Constitution* ou *la Bulle*.

et à sauter, voulurent changer de chemises ; mais n'en ayant point de femmes, elles prirent celle de Gruer et, pour avoir plus frais, elles jugèrent à propos de ne pas remettre de jupons. Cela se termina par une débauche complète et, comme les fenêtres de la chambre où la scène se passait étaient ouvertes, tous les gens qui sont dans le magasin en ont été témoins. Cela est parvenu aux oreilles de M. Hérault [1], qui ne l'a pas trouvé bon, mais la nécessité du plaisir public rend tous ces gens-là des personnages importants dans l'État, et leur procure une espèce d'impunité [2]. Cependant, cela a occupé les chansonniers de notre bonne ville de Paris [3]. »

Les chansons pullulèrent, en effet, et le *Chansonnier de Maurepas* en a conservé le plus grand nombre ; dépourvues pour la plupart de tout esprit, elles font seulement assaut de grossièreté et d'ordure. Néanmoins, ça et là, elles apportent quelque détail précis que l'histoire doit enregistrer ; le lecteur ne nous en voudra donc pas si nous ne retenons de cet amas de malpropretés que ce qui peut intéresser l'histoire de l'Opéra et des mœurs de l'époque.

Nous signalerons, d'abord, une chanson qui donne la date de l'orgie du magasin, 4 juin 1731 : elle est ainsi instituée : *Pot pouri* (sic) *fait à l'occasion de ce qui s'est passé au magasin de l'Opéra, le 4 juin* 1731.

Cela ce chantait sur différents airs. Voici le début sur l'air du *Cap de Bonne-Espérance :*

1°

« Dessous est une Boutique
Que l'on appelle Opéra,
Plus d'une chose on trafique
Dans cette boutique-là.
Les Paillards, dans les coulisses,
Y marchandent les actrices,
Entre un annexe voisin
Que l'on nomme Magazin. »

1. Lieutenant général de police.

2. Ainsi que le remarque M. de la Vigeville, l'éditeur du *Journal* de Barbier, c'était là une boutade prématurée, car Gruer, pour ce fait du magasin, se vit retirer, le 18 août 1731, le privilège de l'Opéra qui lui avait été accordé 14 mois auparavant.

3. *Journal* de E. J. F. Barbier. (Edition A. de la Vigeville) I, p. 351-352. On trouve, dans les œuvres de Gentil-Bernard, une pièce de vers composée par lui, à cette occasion et intitulée *les Orgies*. Elle a aussi été imprimée dans les *Mélanges historiques* de Boisjourdain, II, p. 425.

On juge par là du ton : ce n'est que plat et bête ; le ton se relève un peu, si peu ! pour tracer un portrait de Gruer :

(Sur l'air : *Quand le péril est agréable*) :

« Le Préfet de ce séminaire
Est un parfait homme de bien,
Très propre à faire un sacristain
D'un Temple de Cithère. »

Puis, sur l'air : *Zeste et zeste et zeste* :

« On dit que ce chef-là
En homme magnifique,
Dans l'Entrepôt lirique
A dîner régala
Une brigade leste
De petits muguets d'opéra,
Et zeste et zeste et zeste.
Du nombre étoit le vieux Campra
Jugez du reste [1]. »

On nous raconte que Campra « avait ses lunettes » et qu'il faisait chanter un chœur de Lully aux filles d'Opéra, mais qu'il eut bientôt des distractions :

(Sur l'air : *Blaise en revenant des champs*) :

« Campra, regardant de près (*bis*)
Tous ces attraits,
Un de ses goutteux jarrets
Par malheur, lui plie.
Soudain il s'écrie :

(Sur l'air : *J'ai le pied dans le margouillis*) :

« J'ai le nez dans le margouillis,
Tirement, tirement, tirement, Gruère.
J'ai le nez dans le margouillis,
Tirement, Gruère, mon amy [2]. »

Il importe d'arrêter ici la citation qui tombe dans la simple scatologie. Toutefois, la scène de basse malpropreté que relate la chanson nous éclaire à nouveau sur le caractère de la galanterie au XVIIIe siècle, galanterie qu'on aimait naguère à parer de décors bril-

1. Ms. fr. 12.632, f° 363 v°.
2. *Ibid.*, f°s 371-372, couplets 23 et 24.

lants, et qui, à la lumière de publications récentes [1], ne peut même plus invoquer l'excuse de l'élégance. Qu'il nous suffise de dire que Campra perd ses lunettes et ne peut plus les retrouver [2].

Une autre chanson, sur le même sujet, emprunte l'air *des Pendus* et nous apprend les noms de tous ceux qui prirent part à l'orgie du magasin.

Après avoir donné ceux des femmes, la chanson poursuit :

« Elles allèrent, après l'Opéra
Avec l'escroc, Monsieur Campra [3]
Au Magazin trouver Gruère.
Soyez les bienvenues, mes chères,
Parbleu, vous dînerez ici,
Royer [4], Magnac y sont aussi. »

A dîner « on but largement d'un bourguignon assez friand » puis, La Camargo et Royer s'abandonnent à la bagatelle, sous les yeux de Campra, fort intéressé :

« Avec ses lunettes, Campra,
De fort près regardant cela. »

Ce texte s'achève, en insinuant que « se sentant toujours de Rome » Campra aurait eu des velléités de « vieux citoyen de Sodome [5] ».

Ces quelques citations suffiront pour donner une idée de la « fête » telle qu'on la comprenait alors.

Le 21 août, Mlle Sallé, revenant de Londres, parut au IIe acte des *Fêtes vénitiennes* où elle dansa une musette, un passepied et un pas de deux avec Dupré. Aussi, le public marqua-t-il « par de grands applaudissements, le plaisir que lui a fait son retour [6] ». D'ailleurs, le succès remporté par la reprise des *Fêtes* se répercutait aux concerts de la reine dont les programmes des 11 et 18 juillet compre-

1. Entre autres, celles de MM. Capon, Yves-Plessis et Piton.
2. Ms. fr. 12632, f° 372 v°, couplet 25.
3. On remarquera l'épithète d'« escroc » dont on affuble Campra ; nous n'avons pu en déterminer la raison.
4. Il s'agit ici de Nicolas Pancrace Royer, le futur auteur de *Zaïde* (3 septembre 1739).
5. Ms. fr. 12.362. f°s 380-382. On trouve, f° 378 du même manuscrit, une troisième chanson sur le même sujet; cette chanson emprunte l'air de *Joconde*.
6. *Mercure*. août 1731, p. 1991.

naient l'exécution de ce ballet [1]. Une nouvelle reprise des *Fêtes vénitiennes* eut lieu le 15 novembre avec adjonction de l'entrée dite de l'Opéra exécutée en 1721 [2].

Depuis l'histoire du magasin, Gruer était tombé en disgrâce, et l'administration de l'Opéra passait en d'autres mains. Un sieur Le Comte devenait détenteur du privilège de l'Académie royale de musique, et s'adjoignait le sieur de la Chammarrée en qualité de directeur. Quant à Campra, il avait, sous la haute main de ces deux personnages, l'inspection du théâtre, Blondi restant chargé des ballets et Rebel de la direction de l'orchestre [3].

Toujours très fêté aux concerts de la reine, où, le 28 janvier 1732, la 4e entrée (*la Turquie*) de l'*Europe galante* et l'acte du *Bal* des *Fêtes vénitiennes* faisaient partie d'un divertissement « très applaudi de LL. MM. » [4], Campra voyait l'Opéra reprendre ce divertissement le 12 février, avec, en plus, l'acte de l'*Amour saltimbanque*. Il attira « de nombreuses assemblées » ; la Camargo dansait un tambourin, à la fin de l'acte du *Bal* [5].

Campra était alors un des musiciens à la mode, et Voltaire pouvait écrire dans son épître à Mme de Fontaine-Martel sur l'agrément de sa maison :

« Et, pour mieux chasser toute angoisse,
Au curé préférant Campra,
Vous avez loge à l'Opéra,
Au lieu de banc à la paroisse [6]. »

Campra, pourtant, ne s'était pas entièrement laïcisé car, lorsque, le 21 août 1732, le nonce du pape Clément XII présida, à Saint-Sul-

1. *Mercure*, juillet 1731, p. 1818.

2. *Ibid.*, novembre 1731, p. 2639-2640. On y dit que « les ouvrages de M. Campra sont en possession d'être reçus favorablement du public ».

3. *L'Agenda du voyageur, ou le Calendrier des Fêtes*, par M. S. de Valhebert (1732), p. 88. Le Comte avait reçu le privilège de l'Opéra par arrêté du 18 août (Chouquet : *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 312).

4. *Mercure*, janvier 1732, p. 171. *L'Europe galante* était jouée dans la plupart des Académies de province. Ce ballet fut imprimé à Nancy en 1732, avec un frontispice décoré des armes de l'Académie de cette ville, frontispice dessiné par Claude Jacquard et gravé par Papillon. A. Jacquot, *Le Théâtre en Lorraine* (*Société des Beaux-Arts des départements*, 1892, p. 620) et du même : *Le Peintre lorrain Claude Jacquard, Ibid*, 1896, p. 701.

5. *Mercure*, février 1732, p. 373.

6. Voltaire, *Œuvres complètes* (Edition Garnier). Epitre xxxvii à Madame de Fontaine-Martel (1732). t. X. p. 278.

pice, à la cérémonie de la pose de la première pierre du grand-autel, un motet de Campra fut chanté pendant la messe [1].

Puis en novembre, à Fontainebleau, la reine se délecte du prologue et du I[er] acte de *Tancrède* et au mois de décembre, les auditeurs du Concert français applaudissent un nouveau divertissement de notre musicien intitulé l'*Apothéose d'Hercule* [2].

Lorsqu'à l'automne de 1733, Rameau fit jouer son premier opéra, *Hippolyte et Aricie* (1[er] octobre), Campra prit, dans les polémiques qui suivirent l'apparition de cet ouvrage, une attitude qu'il ne faut pas oublier, car elle porte un témoignage éloquent sur sa perspicacité. On raconte, en effet, qu'il aurait déclaré qu'*Hippolyte* contenait assez de musique pour faire dix opéras, ajoutant ce mot prophétique sur la valeur de Rameau : « Cet homme nous éclipsera tous ».

Mais, en dépit de la redoutable rivalité du musicien d'*Hippolyte*, le vieux Campra travaillait toujours. A la fin de 1734, on avait repris à l'Opéra l'*Iphigénie en Tauride* jouée sans succès en 1704, et accueillie d'une façon plus favorable en 1719. Cette fois, le succès s'affirma très vif, et on rappelait comment Danchet fut appelé à continuer l'œuvre de Duché, le poète initial de cette tragédie lyrique, de même que Campra parachevait l'œuvre de Desmarets [3].

Il faut attendre le mois de janvier 1735 pour lire l'annonce d'un nouvel ouvrage lyrique du maître de la chapelle du roi. Le *Mercure* en signale les répétitions, et indique que la représentation doit avoir lieu au mois de février. Et, en effet, ce fut le jeudi 24 février 1735, que l'Opéra donna la première d'*Achille et Déidamie*, poème de Danchet, musique de Campra [4]. Quelque temps auparavant, le 21 janvier, Campra, titulaire du quartier d'avril à la chapelle royale, touchait les gages du quartier de juillet 1734 pendant lequel il avait remplacé Bernier. Celui-ci était mort au mois de juillet 1734 [5].

1. *Mercure*, août 1732, p. 1880.

2. *Ibid.*, décembre 1732, II, p. 2918. Nous n'avons pu retrouver ce divertissement.

3. Rappelons que Danchet fit le prologue et la fin du V[e] acte dont la plus belle scène n'avait été poussée que jusqu'à ces deux vers :

« Reconnaissez Oreste à ce langage,
Et plus encore à ses malheurs. »

(*Mercure*, décembre 1734, II, p. 2916).

4. *Mercure*, janvier 1735, p. 139 et février 1735, p. 364.

5. *Ordonnance de décharge*, datée de Versailles (21 janvier 1735), pour payer

Achille et Déidamie n'eut qu'un petit nombre de représentations, puisque la 8e et dernière eut lieu le mardi 8 mars 1735. Cependant, le *Mercure*, avant de donner dans son numéro de mars un long résumé de la pièce, faisait précéder celui-ci des réflexions suivantes :

« Quoique les représentations de cette tragédie n'ayent pas été bien nombreuses, on n'a pas laissé de convenir qu'elle est élégamment versifiée, et que la musique est remplie de ce beau feu qui a toujours animé son auteur, qui jusqu'ici, n'a cédé qu'au grand Lully ; son premier ouvrage lyrique, dont M. de la Mothe a composé le poème, aurait suffi pour l'immortaliser ; à l'*Europe galante*, M. Campra a ajouté *Hésione*, *Tancrède*, et les *Fêtes vénitiennes*, trois ouvrages dont il a partagé la gloire avec M. Danchet ; nous n'avons pas besoin d'en citer d'autres pour justifier le choix d'Apollon ; et s'ils n'ont pas rempli l'attente du public, on ne le doit imputer qu'au choix du sujet qu' « Apollon, lui-même, n'aurait pu rendre intéressant. Nous avons cru devoir rendre cette justice à deux auteurs aussi dignes de la réputation qu'ils se sont acquise, et que rien ne saurait affaiblir[1] ». Le *Mercure*, on le voit, fait ici un véritable panégyrique de Danchet et Campra, et cite leurs œuvres les plus caractéristiques. D'après Parfaict, qui commence son compte rendu de la pièce par une phrase remarquablement obscure[2], le IIe acte aurait paru le plus intéressant ; au IIIe acte, on goûtait les vers par lesquels Thétis engage Déidamie à user de tout son pouvoir afin de retenir Achille dont le monologue du Ve acte excitait la pitié des spectateurs[3].

Dans la partition on avait été frappé du divertissement du IIe acte, consistant en une *Chasse* qui « avait fait un honneur infini au musicien », comme aussi à la symphonie champêtre du IIIe et à la fête du IVe, déclarée ornée de très beaux airs avec surtout « une passacaille généralement applaudie[4] ».

à Campra la somme de 900 livres pour les gages du quartier de juillet 1734, à la place de feu Bernier. Arch. nat. O1 79 fo 35.

1. *Mercure*, mars 1735, p. 546, 547.

2. Il dit en effet : « Quoique cet opéra n'ait eu qu'un petit nombre de représentations, cependant tout le monde y reconnut sensiblement les derniers travaux des deux auteurs ». (Ms. 6532, II, p. 72). Voilà qui, assurément n'est pas clair. Veut-on dire qu'*Achille et Déidamie* sentait la fatigue ? ou bien, la phrase signifie-t-elle que l'ouvrage portait la marque de deux auteurs connus et applaudis ?

3. Ms. 6532, II, p. 72.

4. *Mercure*, mars 1735, p. 554, 556, 559.

Signalons, toutefois qu'à propos de la *Chasse* du IIe acte le public avait blâmé l'habitude contractée depuis quelques années de « crier à l'Opéra plutôt que d'y chanter » et aussi « le sautillage continuel que le mauvais goût avait introduit dans la danse[1] ». Réflexions intéressantes à l'égard du goût qui régnait aux environs de 1735.

Très développée, la *Chasse* d'*Achille et Déidamie* contient plusieurs morceaux où Campra utilise les cors tantôt avec les violons, comme dans le fragment ci-après[2] :

Rondeau
Cors de chasse et Violons
B.C

tantôt en faisant alterner cors et violons[3] :

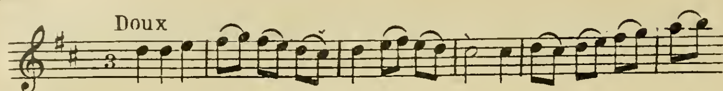
Gayement. Violons et Cors alternativement

1. Parfaict, *loc. cit.* Voici quelle était la distribution :
Au prologue, Mlles Erremans, de Lorge et Camargo remplissaient les rôles de la Gloire, de l'Amour et de Terpsichore.
Dans la tragédie, Chassé faisait Achille, Mlles Lemaure et Antier jouaient les rôles de Déidamie et de Thétis. Dun et Tribou étaient chargés de ceux de Lycomède et d'Ulysse.

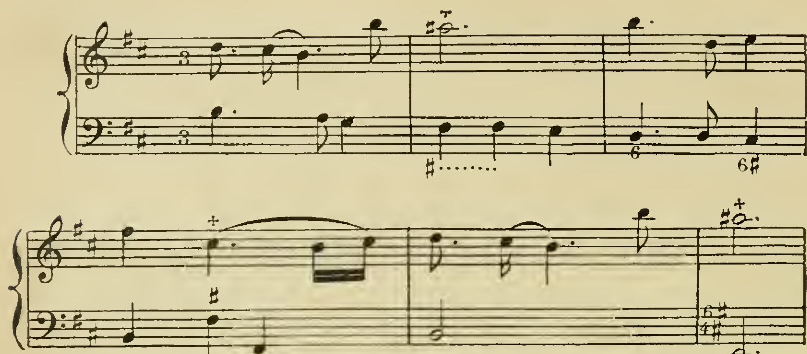
2. *Achille et Déidamie*, Acte III, sc. 4. *Marche pour les chasseurs*, p. 97.

3. *Ibid.*, *Premier air pour les chasseurs*, p. 116.

Dans la « symphonie champêtre », nous retrouvons les sempiternelles musettes avec leurs figures en croches liées de deux en deux[1] :



Enfin, la passacaille du IIIe acte en si mineur ne manque pas d'allure[2] :



Malgré la modestie du succès remporté par *Achille et Déidamie*, le goût des parodies s'était tellement développé que le dernier opéra de Danchet et Campra ne put échapper à la règle générale; dès le 11 mars, l'Opéra-comique jouait le *Racoleur*, parodie d'*Achille* et, le 14 mars, les Comédiens italiens représentaient une pièce d'un acte, en vaudeville, intitulée *Achille et Déidamie*, due à Romagnesi et Riccoboni. Elle fut accueillie très favorablement[3]. Enfin, la reine, toujours friande de nouveautés, manifesta le désir d'entendre *Achille* que l'on « concerta » en sa présence, les 14 et 16 mars[4].

* * *

Des documents de comptabilité nous montrent Campra émargeant, en 1736, pour le quartier d'octobre à la chapelle royale[5], où chacun des sous-maîtres servait à tour de rôle.

1. *Achille et Déidamie*, Acte III, sc. 4. *Fête champêtre*.
2. *Ibid.*, Acte III, sc. 4.
3. *Mercure*, mars 1735, p. 562.
4. *Ibid.*, p. 593.
5. *Ordonnance de décharge* du 15 mars 1736. O¹ 80. f° 132 v°. L'*État de la*

Au mois de juin de cette année, l'Opéra reprenait l'*Europe galante* (14 juin) : « Ce Ballet incomparable, déclare le *Mercure*, a été reçu aujourd'hui avec les mêmes applaudissements et le même plaisir qu'il a toujours fait au public [1] ». En juillet, les représentations continuent et « le public ne se lasse pas d'applaudir un ouvrage aussi parfait [2]. » Aussi, Colin de Blamont s'empresse-t-il de transporter ce grand succès au concert de la reine où l'*Europe galante* est chantée « avec la plus grande perfection » les 4 et 9 juillet. « Tous ces beaux morceaux de musique, écrit le *Mercure*, ont reçu à la Cour les mêmes applaudissements qu'à la ville [3]. »

C'est encore l'*Europe galante* qui reparaît lors de la rentrée d'octobre, et qui ne subit qu'une interruption de quinze jours pour céder la place aux *Génies* de Mlle Duval [4]. La dernière représentation du fameux ballet de Campra eut lieu le 20 décembre. Mais, comme le public manifestait à l'égard de cet ouvrage une constante sympathie, l'Opéra le donna encore en mars 1737 [5].

Un peu plus tard, le 10 avril, une ordonnance de décharge, rendue en faveur de Campra, montre que celui-ci remplaçait le titulaire manquant au quartier d'octobre [6].

On connaît les critiques que les Lullystes adressaient aux *Indes galantes* de Rameau, difficulté de la musique, galimatias, etc. Dans une épigramme, datée de 1737 et dirigée contre la « moderne musique », on voit rapprochés les noms de Rameau et de Campra :

« Enfin, Rameau s est fait connaître,
Et, dans son dernier Opéra,
Il vient de faire un coup de maître,

France de 1736 dit que le quartier d'octobre est rempli successivement par les trois sous-maîtres (I, p. 96).

1. *Mercure*, juin 1736. II, p. 1447.

2. *Ibid.*, juillet 1736, p. 1698.

3. *Ibid.*, p. 1718.

4. *Ibid.*, octobre 1736. — p. 2346. — Les représentations de l'*Europe galante* furent interrompues le 18 octobre par les *Génies*. Cet opéra tint l'affiche jusqu'au 4 novembre, après quoi, on reprit le ballet de Campra, avec Mlle Petitpas dans le rôle de la Sultane favorite. (*Mercure*, novembre 1736, p. 2541).

5. *Mercure*, mars 1737, p. 576.

6. *Ordonnance de décharge* du 10 avril 1737. O¹ 81, f° 173.
Le 16 février 1738 une ordonnance de décharge intervenait de même en faveur de Campra pour le quartier d'octobre 1737. O¹ 82, f° 51 v°. Henri Madin devint sous-maître à la chapelle pour le quartier d'octobre, le 25 janvier 1738. (O¹ 82, f° 24).

Que n'eût jamais tenté Campra.
C'est plus qu'il n'osait se promettre,
Quoi qu'il soit tant soit peu gascon ;
Car, il a trouvé l'art de mettre
Tous les sifflets à l'unisson [1]. »

Malgré son âge fort avancé (il avait soixante-dix-sept ans), Campra s'acquittait, sans faiblir, des devoirs de sa charge, et dédiait au souverain, en cette année 1737, un *Ier livre de Psaumes mis en musique à grand chœur* [2]. Le maître de chapelle entendait, par là, glorifier la paix de Vienne signée le 3 octobre 1735, après les campagnes de Villars et de Coigny dont la cession de la Lorraine à la France sanctionnait l'heureuse issue. Dans sa dédicace, Campra n'oublie pas, à cette occasion, de tracer un panégyrique de Louis XV, et, sous sa plume, la courtisanerie se teinte d'une onction tout ecclésiastique. Nous retrouvons ici le ton que l'ancien maître de musique de Notre-Dame employait naguère vis-à-vis de Mgr de Noailles. La pièce débute comme un sermon et s'achève en déclamations loyalistes, voire pacifistes. Mettant des psaumes en musique, et s'adressant à un monarque, Campra se souvient de Bossuet. Ecoutons-le parler de ces « divins cantiques » :

« Tout y brille de la gloire, de la puissance, de la bonté du Roi des Rois, tout y respire la piété d'un Roi selon le cœur de Dieu, piété dont, tous les jours, au pied de nos autels, Votre Majesté donne de si édifiants exemples. Qui pourrait n'y pas reconnaître que vous pensez, Sire, comme le saint Prophète, que les souverains de la terre ne deviennent grands qu'à proportion qu'ils sont soumis au Souverain de tout l'univers, que vous lui rapportez les heureux succès qui ont suivi vos justes entreprises, et que le plus bel

1. Ms. fr. 12.634, f° 157.

2. *Pseaumes* | *Mis en Musique* | *à Grand Chœur* | *Dédiés au Roy.* | *Par M. Campra* | *Maître de Musique* | *De la Chapelle de sa Majesté* | *Livre premier* | à Paris, chez M. de la Croix, maître de musique de la Sainte-Chapelle, cour du Palais, où est le Dépost, veuve Boivin, Sieur Leclerc. Gravé par du Plessy, imprimé par Colin. Prix 12 livres en blanc, 1737. (Bib. nat. in-f° Vm[1] 1090-1091).

Cet ouvrage était publié à l'aide d'un privilège du 23 novembre 1736, renouvellement des privilèges antérieurs de 1704 et 1720, accordé au « sieur André Campra, maître de musique de notre chapelle... » pour faire imprimer. graver et donner au public des œuvres de Musique contenant Festes, Ballets, Tragédies, Motets et Pseaumes à grand chœur, et autre Musique vocale et instrumentale de sa composition ». François de la Croix, prêtre du diocèse de Senlis, avait été nommé maître de musique de la Sainte-Chapelle à la place de Bernier, le 18 septembre 1726. (M. Brenet. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, p. 284.)

éclat de votre règne serait pour vous de le faire régner lui seul. »

Voici maintenant le couplet du panégyriste :

« Les malheurs inséparables des plus légitimes guerres ont touché le cœur de Votre Majesté; nuls triomphes n'ont pu y disputer la préférence sur la Paix. La France, l'Europe entière, les Arts, la Religion, tout s'apprête à vous célébrer comme la source de leur félicité. Pour moi, quoiqu'à la fin de ma carrière, je ressens encore, à cette occasion, le feu de mes premières années, si, parmi les chants d'allégresse dont nos temples vont retentir, je puis, par de nouveaux efforts, prouver à Votre Majesté mon zèle ardent pour son service et ma vive reconnaissance de ses bienfaits [1]. »

C'est à cette publication que se rapporte l'annonce insérée dans le *Mercure* de février 1739 : « Les grands motets de M. de Campra, maître de musique de la Chapelle du Roi, se débitent actuellement chez le sieur de la Croix, maître de musique de la Sainte-Chapelle qui en a le dépôt, chez la veuve Boivin, et chez le sieur Leclerc. » Le journal ajoute « qu'on grave actuellement le 3e Livre [2] ».

Le 1er *Livre* de Campra contient deux psaumes à grand chœur : *Notus in Judea Deus* (psaume 75) qui remontait à 1725 et *Benedictus Dominus Deus meus* (psaume 143), joué en 1728 au Concert spirituel [3]. Le 2e *Livre* parut en 1738 [4] et contient également deux psaumes à grand chœur : *Salvum me fac* (psaume 53), écrit en 1724, et *Cantate Domino canticum novum* (psaume 95), écrit en 1730. Ainsi que nous ne tarderons pas à le voir, cette double publication ne fut pas la dernière du vieux maître de chapelle.

Au mois de juillet 1738, l'*Europe galante* figure encore les 5, 7 et 9, sur le programme du concert de la reine [5]; il règne, d'ailleurs, sur ce concert, une véritable épidémie d'œuvres de Campra, car les *Fêtes Vénitiennes* y sont exécutées les 6 et 9 août, et elles se voient suivies les 20 et 23 de l'opéra de *Tancrède*, avec les demoiselles Huquenot et Rotisset, dans les principaux rôles; celles-ci furent vivement applaudies [6]. La souveraine recevait ainsi la primeur

1. Dédicace au roi du 1er *Livre de Psaumes.*
2. *Mercure,* février 1739, p. 2320. Nous n'avons pu retrouver ce 3e Livre.
3. La Bibl. du Conservatoire possède ces deux psaumes.
4. Il porte le même titre que le 1er Livre. Bib. nat. Vm1 1092 et Vm1 1093.
5. *Mercure,* juillet 1738, p. 1648.
6. *Ibid.,* août 1738, p. 1862.

d'une reprise, car on annonçait bientôt la réapparition de *Tancrède* à l'Opéra[1]. Remis à la scène le 23 octobre, l'ouvrage de Campra retrouva aussitôt l'unanimité des louanges : « Les représentations qu'on donne aujourd'hui, déclarait le *Mercure*, ne démentent point les précédentes, et on n'est nullement surpris du succès d'un opéra si digne de réussir[2]. »

L' « ingénieux ballet » est, derechef, « exécuté dans la plus grande perfection », pendant le séjour de la cour à Compiègne, au mois de juillet 1739[3]. Et la reine de se montrer une fervente inlassable de Campra, puisque *Tancrède* est « concerté » en sa présence les 23 et 25 janvier et 6 février 1740[4], cependant qu'à l'automne, à Fontainebleau, elle se régale d'*Hésione* (26 et 28 septembre 1740[5]).

Sentant ses forces décliner, Campra avait pris un survivancier et choisi Mondonville. On peut lire à ce propos dans les *Mémoires* du duc de Luynes, à la date du 8 juillet 1740, le passage suivant :

« J'ai oublié de marquer que le sieur de Mondonville, qui n'a que vingt-cinq ans et qui fut reçu, en qualité de violon, à la chapelle et à la chambre, l'an passé, vient d'avoir, depuis dix à douze jours, une place de maître de musique à la chapelle, qui est la survivance du sieur Campra[6]. »

Enfin, l'Opéra reprenait les *Fêtes Vénitiennes*, le 19 juillet et, pendant tout le mois d'août, les représentations continuaient avec un vif et persistant succès. On avait, il est vrai, corsé le spectacle car le sieur Raynaldi-Faussani et sa femme y donnaient deux entrées pantomimes qui attiraient un concours prodigieux de spectateurs[7].

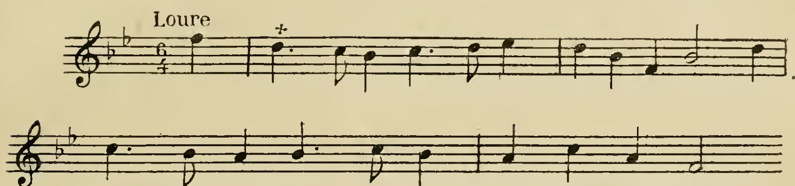
Ce même mois d'août, on pouvait lire dans le *Mercure* que « M. Campra, maître de musique de la chapelle du roi, dont les grands talens sont connus de tout le monde, a fait graver son der-

1. *Mercure*, septembre 1738, p. 2055.
2. *Ibid.*, octobre 1738, p. 2265.
3. *Ibid.*, août 1739, p. 1879. Le journal donne toute la distribution de la pièce.
4. *Ibid.*, janvier 1740, p. 169, février 1740, p. 377.
5. *Ibid.*, octobre 1740, p. 2320.
6. Luynes. *Mémoires*. III. p. 210. Du vendredi 8 juillet 1740, de Versailles.
7. *Mercure*, juillet 1746, p. 1634, et suiv. : il y a une longue description des *Fêtes*. *Mercure*, août 1740, p. 1833. Nous rappellerons ici que l'acte des *Fêtes vénitiennes* fut encore joué en 1762. *L'Observateur des Spectacles* s'exprime ainsi sur son compte ; « ouvrage charmant du célèbre Campra [qui] a fait un plaisir très vif ». (*Observateur des Spectacles* par M. de Chevrier, avril, mai, juin 1762, p. 16, 17).

nier ouvrage français : Les *Noces de Vénus*, trois actes et prologue[1]. » Il s'agissait, en l'espèce, d'un divertissement de chant et de danse dont nous ne connaissons pas l'auteur des paroles[2], et qui consiste en une pastorale mythologique dont les personnages principaux sont, outre Vénus et Vulcain, Silène, Hébé, Momus, etc. Le prologue célèbre l'Union de l'Amour et de la Folie, et incorpore une cantate, *Hébé*.

Quant au ballet, divisé en trois actes, il présente successivement une fête en l'honneur de Vénus, les jeux des Cyclopes dans les forges de Lemnos, enfin une fête en l'honneur de Bacchus. La musique en est gracieuse et pittoresque. Au Ier acte (sc. 7), une marche et un chœur des Nations préparent des danses ethnographiques, comme dans l'*Europe galante*, danses d'Européens, d'Américains, d'Asiatiques et d'Africains.

Nous transcrivons ici, le début de la « Danse des Américains » :



qui apporte un bon exemple de la souplesse et de la grâce des $^6/_4$ de Campra, alors que la « Danse des Africains » :



par son caractère aigu et piqué, donne l'impression de la bouffonnerie barbare que le XVIIIe siècle attribuait aux sauvages.

Ajoutons que le IIIe acte contient (sc. 3) une poétique « Danse des Songes » et une *Ariette* intitulée « Un Masque[3] ». Cet acte se termine par une contredanse[4].

1. *Mercure*, août 1740, p. 1819. La Bib. nat. possède ce divertissement sous les cotes : Réserve Vm⁶ 5 et Vm⁶ 12. (Veuve Boivin, in-f° 1740). Il existe aussi à la Bib. du Conservatoire.

2. Les *Noces de Vénus*, sont signalées, sans nom d'auteur, dans les *Anecdotes dramatiques*, II, p. 9, La date indiquée, 1737, est fautive.

3. Acte III, sc. 5. p. 118 et suiv.

4. *Ibid.*, p. 121.

Le 29 juin 1744, André Campra mourait à Versailles dans la maison qu'il habitait, avenue de Saint-Cloud. Voici son acte de décès.

« L'an mil sept cent quarante quatre, le trente de juin, André Campra, âgé de quatre-vingt-trois ans, maître de musique de la Chapelle du Roy, décédé d'hier, a été inhumé par nous prêtre sous-signé. En présence de Messire Henry Madin[1] prêtre et maître de musique de ladite chapelle et chanoine de l'église royale de Saint-Quentin et de Messire Joseph François Ducluzeau[2] prêtre et chapelain de la musique et chanoine de ladite église. »

Signatures : MADIN, DUCLUZEAU,
FRANCISQUE DIVERS (prêtre)[3].

Campra avait fait son testament le 1er avril, par devant Jacques Raux Rauland et Jean Didier Ducro, notaires à Versailles. Il demeurait sur la paroisse Notre-Dame, dans une maison appartenant à la veuve et aux héritiers d'un sieur Guyot, maître de poste.

C'est là que les notaires le trouvent, dans une petite chambre ayant vue sur l'avenue de Saint-Cloud, au fond de cette chambre, assis dans son fauteuil, près du feu. Le vieillard est infirme, mais sain d'esprit. Et voici quelles sont ses dernières dispositions qu'il dicte aux deux notaires « dans la crainte d'être surpris de la mort ».

Après avoir recommandé son âme à Dieu et l'avoir supplié « de le placer au rang des bienheureux », Campra s'en rapporte, pour son enterrement, à la prudence de l'exécuteur testamentaire qu'il désigne plus loin.

Il donne et lègue 50 livres, une fois payées, aux pauvres les plus nécessiteux de la paroisse Notre-Dame, et désire qu'on emploie

1. Henri Madin, après avoir maître de chapelle à Tours et à Rouen, devint en 1738 sous-maître à la chapelle royale. (M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 142).

2. Joseph-François Ducluzeau, entré à la Sainte-Chapelle du Palais le 7 décembre 1720, quitta celle-ci le 14 mai 1727 pour passer au service du roi ; il était chanteur basse-taille à la chapelle royale où il servit jusqu'en 1760. Il mourut en 1775. (M. Brenet. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* p. 280, 286).

3. *Etat-civil de Versailles. — Sépultures.* Paroisse Notre-Dame, 1744, f° 32. Il est à remarquer que tous les auteurs ont, jusqu'ici, donné une date inexacte pour la mort de Campra. Gerber le fait mourir en 1738. L'abbé Paul place sa mort au 27 juillet 1744. (*Dictionnaire de la Provence* 1786, III, p. 156), comme Titon du Tillet (2e *Supplément au Parnasse français*, p. 21). Cette date a été répétée dans le *Dictionnaire* de Moréri, dans la *Biographie* Michaud, dans Fétis et Eitner. Jal lui-même, d'ordinaire si précis, répète cette erreur.

30 livres en rétribution de messes de requiem pour le repos de son âme.

Il institue pour ses légataires universels, ses deux domestiques, Jean Chevalier et Louise Leflos, sa cuisinière, qui sont à son service depuis plus de dix-sept ans ; et cela, en reconnaissance de leur grande affection « et des secours essentiels qu'il reçoit d'eux continuellement. »

Pour exécuter son testament, Campra désigne Nicolas Leprince, « son ancien ami » ordinaire de la musique du roi[1], « qu'il prie d'en prendre la peine et d'agréer le portrait dudit sieur testateur[2] et deux petits tableaux peints sur cuivre de forme ovalle, représentant des paysages, lesdits trois tableaux dans leur bordure de bois doré, et ce, en considération de ladite exécution testamentaire à l'effet de laquelle il se dessaisit de tous ses biens, en mains du sieur Leprince, suivant la coutume ». En marge de ce passage, Leprince a écrit : « Le laits [legs] contenu ci-contre est de la valeur de 100 livres, Leprince. »

Tous testaments, codicilles, ou autres dispositions antérieures sont révoqués. L'acte est clos et signé à onze heures du matin[3].

Nous terminons, par cette pièce, nos notes sur Campra. Ainsi qu'on a pu en juger, si la vie administrative et artistique du musicien nous est suffisamment connue, nous ignorons à peu près tout de sa psychologie ; aucun document ne nous éclaire sur sa vie intérieure et seule son œuvre porte témoignage sur sa sensibilité qui était délicate.

L'artiste provençal reste donc énigmatique, sous l'air un peu sournois et lassé que lui donne son portrait.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

1. Nicolas Leprince était chanteur à la chambre depuis 1712 : il entra à la chapelle en avril 1720, et le *Règlement pour la Chapelle-Musique du roi* du 9 mai 1741 spécifie « qu'en cas d'absence et d'indisposition du maître de musique, le sieur Leprince battra la mesure » (O[1] 85, f° 139). Il remplaça Madin en 1749, et mourut le 28 avril 1757, à l'âge de soixante-quinze ans.

2. Le portrait de Campra par Bouys a été gravé par N. Edelinck : le musicien est légèrement tourné à droite, dans un médaillon qui porte les inscriptions suivantes : « André Campra, Maître de Musique de la Chapelle du Roi», avec la mention : « Amico Suo Beneficentissimo, dicat, Joannes Josephus Cousin. » Il existe aussi une médaille de Campra dans le *Parnasse français*.

3. Arch. départementales de Seine-et-Oise. C³1 32 f°s 6 et 6v°. Il fut reçu 21 livres pour l'insinuation de l'institution du legs fait au sieur Leprince.

CATALOGUE

DES ÉCRITS DES THÉORICIENS DE LA MUSIQUE

CONSERVÉS DANS LE FONDS LATIN DES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

AVERTISSEMENT

Le présent catalogue est un répertoire sommaire, par ordre numérique, des manuscrits des théoriciens de la musique conservés dans le fonds latin proprement dit et dans celui des nouvelles acquisitions latines de la Bibliothèque Nationale.

Son but est de grouper, pour la commodité des travailleurs, toute une catégorie d'ouvrages qu'il faut rechercher souvent dans des recueils et que les catalogues généraux de la Bibliothèque ont parfois oubliés ou mal identifiés.

On y trouvera mentionnés non seulement les ouvrages dont l'objet même est la théorie musicale, comme ceux de saint Augustin. Boèce, Hucbald, etc..., mais encore les traités généraux sur les Arts libéraux où la musique tient une place importante, comme ceux de Martianus Capella ou de Cassiodore. Ces derniers sont, en effet, fréquemment accompagnés de gloses dont l'étude peut être d'un grand intérêt pour l'histoire des théories musicales. Par contre, on a écarté les encyclopédies comme celles d'Isidore de Séville ou de Raban Maur, où la musique ne comporte qu'un court chapitre. La nomenclature de ce genre de manuscrits aurait surchargé ce catalogue, sans répondre à son objet précis.

Ayant eu en vue un catalogue sommaire, on s'est efforcé de noter à la fois exactement et brièvement tout ce qui peut avoir rapport à la musique dans chaque manuscrit analysé, en donnant l'*incipit* et les derniers mots de chaque traité. Ceux qui ont l'habitude des études musicologiques savent par expérience que l'identification de

ce genre d'ouvrages n'est pas chose facile, beaucoup d'entre eux ayant été bien souvent copiés fragmentairement ou plus ou moins déformés par les compilateurs. Un auxiliaire indispensable dans ce travail d'identification est l'ouvrage récent de dom C. Vivell : *Initia tractatuum musices ex codicibus editorum*... Graetz, 1912, in-8°, où sont classés alphabétiquement non seulement les premiers mots de tous les traités publiés, mais encore ceux de chaque chapitre et de chaque paragraphe.

Quelques remarques pour terminer. Dans les manuscrits contenant plusieurs ouvrages ou dans les recueils, on n'a analysé en détail que la partie qui a rapport à la musique, c'est-à-dire que lorsqu'il y a des fragments transcrits de différentes mains, les indica- de dates se rapportent, en principe, à la seule partie inventoriée.

Lorsqu'on trouvera cités les noms de Gerbert ou de Coussemaker sans autre indication, il faudra se reporter, pour le premier, aux *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. Typis San Blasianis, 1784, 3 vol. in-4°; pour le second, aux *Scriptores de musica medii ævi*... Paris, 1864-76, 4 vol. in-4°.

Dans l'énumération des anciennes cotes de la Bibliothèque, on s'est contenté de celles qui indiquent la provenance du manuscrit, comme Colbert, Sorbonne, etc... Pour les manuscrits de l'ancien fonds du Roi, on n'a noté en principe que l'avant-dernière cote, celle de 1682, des recherches plus approfondies pouvant toujours être faites aux catalogues courants de la Bibliothèque.

On trouvera, à la fin, une liste alphabétique des auteurs, et, lui faisant suite, une table des *incipit* des traités anonymes, qui complètera, sur plusieurs points, celle de dom Vivell.

LOUIS ROYER.

740. — Lectionnaire et légendier de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges.

Fol. 2 v°. « Versus de consonantis musicae artis :

> Efficitur quinis simphonia sescupla ptongis
> Post, epitrita sonos gaudet retinere quaternos... »

Publ. dans Hagen : *Carmina latina maximam partem inedita*, Berne, 1877, in-8°, p. 147.

x^e^-xie siècle. Parchemin, 200 feuillets, à 2 col. 0,40 sur 0,31 cent.

Saint-Martial XXXVII; [55] du catal. de Montfaucon. Ancien 3584,2 de la Bibl. Royale.

776. — Antiphonaire d'Albi.

Fol. 147. Vers sur les tons. « Incipiunt nunc versi de thonis...

Pange, Camena, tuis extollens vocibus octo... »

A la suite, un tonaire anonyme dont le début est à peu près identique au chap. VIII du traité d'Aurélien de Réomé : *Musica disciplina*. « Diximus enim octo consistere in musica tonos, per quos omnis modulatio... » Gerbert : *Scriptores*, I, 39. — Fol. 147 v°. « Primus autem eorum protus vocatur... » Fol. 151, « Secundus tonus plagi protus vocatur... » Fol. 152. « Autentus deuterus incipit secundum hoc... » Fol. 153. « Incipit tonus quartus, plagi vero deuteri... » Fol. 154, intercalé, contient des *alleluias* et antiennes notés. Fol. 155. « ... Autentus vero tritus quinto loco positus... » La fin manque.

XIIe siècle. Parchemin, 155 feuillets à longues lignes. Le tonaire est à 2 col. 270 sur 410 millimètres. Colbert 873. Ancien 5661,3.

1093. — Commentaire d'Hilaire sur les hymnes ecclésiastiques, poésies latines, *summa dictaminis*, formulaire de procédure ecclésiastique, etc...

Fol. 84. Questionnaire anonyme sur la musique. « Quid est organum ? — Organum est sonus armonicus diversis corporum consonantiis dulci concordia prolatus... »

A la suite, note sur l'origine de la musique. « Videamus quomodo musica inventa fuit et qui fuerunt inventores musice... » Sur l'exécution des ligatures du chant grégorien. « Sciendum est quod in omni ligatura cantus gregorialis sancte Ecclesie, est ut primus punctus longus existat... »

XIIIe siècle. Parchemin, 84 feuillets à 2 col. 215 sur 155 millimètres. Bigot 252. — 4405,3 du catal. de 1682.

1936. — Œuvres de saint Augustin.

Fol. 210. Fragment de la Musique. « Incipit liber sextus musice. — Satis diu plene atque adeo... » Fol. 221 « ... fecisse videremus. — Explicit VIus musice. »

XIIIe siècle. Parchemin, 389 feuillets à 2 col., 295 sur 215 millimètres. 4013 du catal. de 1682. Reliure aux armes de Ph. de Béthune.

1974. — Œuvres de saint Augustin.

Fol. 263. « Incipit Aurelii Augustini in libro de musica. Rubrica.

— Deinde ut supra commemoravi... » Fol. 263 v°. « Explicit retractatio. Incipit liber Aurelii Augustini doctoris egregii de musica. Rubrica. — Satis diu pene... » Fol. 273 « ... fecisse videremus. — Explicit liber de musica. »

XIIe siècle. Parchemin, 370 feuillets à 2 col. 340 sur 230 millimètres. Colb. 908. Anc. 3633,7.

2200. — Traité de Cassiodore sur les Arts libéraux.

Fol. 53 v°. « Nunc veniamus ad musicam... Gaudentius quidam... »

XIe siècle. Parchemin, 125 feuillets à longues lignes, 350 sur 230 millimètres. Colbert 2000. Anc. 3797,3. Au fol. 1, signature de P. Pithou.

2627. — Vie de saint Odilon, abbé de Cluny, etc...

Fol. 110. Règles pour la division du monocorde. « Primum a gamma Γ ad finem novem passus... »

Fol. 201. Poème de Bertrand Prudence sur la musique. « Bertrandi Prudentii condam Karrofensis super arte musica versus CLXX, quorum plenitudinem, pro dolor! mors abstulit seva, quod una sit septem artium liberalium musica.

Utilis in multis ars musica rebus habetur
Quam reliquas inter vocitant quas nunc liberales... »

Ce ms. a été décrit par Lafage, *Diphthérographie musicale*, p. 291. Le poème de Bertrand est publié à la p. 297.

XIe siècle. Parchemin, 225 feuillets à longues lignes, 235 sur 105 millimètres, Colbert 1297. Anc. 3976,2.

3713. — Odon de Cluny. Dialogue sur la musique.

Fol. 30. Prologue. « Potestis (*sic*) obnixe, fratres karissimi, quatenus paucas... » Fol. 30 v°. « Quid est musica? Veraciter canendi scientia... » Fol. 37 v°, derniers mots. « ... jam subditus creatori qui est benedictus in secula seculorum. Explicit liber dialogi in musica editus a domno Guidone (*sic*) piissimo musico et venerabili monacho. — Quo ordine pueri admittantur ad cantum. Cum pueris volumus... »

Questionnaire sur le monocorde : « *Interrogatio*. Emisperium quid est? *R*. Emisperia sunt duo capitella que ex utraque parte monacorde cordam tenent... »

Fol. 38 v°. Définition du ton « Tonus est spatium duarum cordarum... »

Fol. 39. Vers d'Hermann Contract sur les tons.

« Ter tria junctorum sunt intervalla sonorum
Nam nunc unisonos exequat vocula ptongos... »

Fol. 39 v°. Tonaire anonyme. « Est prima speties ypodorii... » Fol. 41, derniers mots « ... accusentur violenti. Explicit. »

Règles pour la composition du monocorde. « Designatio monocordi Boetii. Quando monocordum componere volueris... »

Fol. 41 v°. Vers sur les consonances : « Efficitur quinis symphonia... » Cf. plus haut n° 740.

Fol. 42 v°. « Diatessaron et diapente et diatonon, hec est conjuncta tota per diapason... »

XIIe siècle. Parchemin, 108 feuillets à longues lignes, 150 sur 100 millimètres. Saint-Martial de Limoges 95 et 140. Ancien 4601,4 de la Bibl. Royale.

6184. — Recueil de divers opuscules.

Fol. 26. « Aurelii Augustini liber primus de musica incipit. — M. — Modus qui pes est? D. — Pyrrichius... » Fol. 33. v°, le ms. s'arrête a ces mots « ... progredior tanto hac fiunt. » avant la fin du liv. I. *Patr. Lat.* to. 32, col. 1008, l. 3.

xe siècle (pour cette partie du ms.). Parchemin et papier, 78 feuillets, 26-33 à longues lignes. 210 sur 175 millimètres. Colbert 5465. Ancien 10301,5.

6286. — Questions naturelles de Sénèque, etc...

Fol. 13. Traité anonyme sur la musique mesurée : « Modus in musica est debita mensuratio temporis... » Publ. dans Coussemaker : *Scriptores*, I, 378.

XIVe siècle. Parchemin, 55 feuillets à 2 col., 330 sur 240 millimètres, 4955 du catal. de 1682. Signature de Claude Dupuy.

6755,2. — Traité de musique par un certain Aristote.

Fol. 71. « Incipit ars musice. Quoniam circa artem musicam necessaria quedam... » Fol. 71 v°. « De multiplicitate nominis musice artis. In principio autem hujus scientie, scire opinamur quid sit musica... » Publ., sous le nom de Bède, dans Migne, *P. L.* to. 90 col. 919 et dans Coussemaker. *Scriptores*, I, 251.

Au début se trouve un feuillet de psautier ou de bible coté A, du

XIIe siècle, au verso duquel est une peinture représentant dans un losange central un personnage couronné assis sur un trône, tenant de la main gauche un psalterion, de la droite un marteau. Le marteau est relié au psalterion par un fil. Aux quatre angles, quatre musiciens : en haut, à droite un joueur de carillon ; à gauche, un joueur de vielle. En bas, à droite, personnage jouant de la flûte de Pan et agitant une clochette ; à gauche, un autre personnage jouant du cor et agitant également une clochette.

XIIIe siècle. 8 feuillets, chiffrés 71-78 à 2 col. 137 sur 108 millim. Cet ouvrage formait la partie centrale d'un ms. qui comportait pour le début le secret des secrets d'Aristote et pour la fin le dialogue de Barthélemi Fazio. Ce manuscrit, soustrait à la Bibliothèque, fut disloqué en trois volumes qui portaient les n°s 284, 291 et 277 du fonds Barrois de la bibliothèque du comte d'Ashburnham. Cf. Delisle. *Catal. des fonds Libri et Barrois*, p. 219.

7181. — Boèce. Arithmétique, Musique, Consolation.

Fol. 82 v°. « Incipit liber Mathematicae secundus artis Musicae. Capitula libri primi... » Fol. 83. « Proemium. Musicam naturaliter nobis esse conjunctam... »

Xe siècle. Parchemin, 174 feuillets à longues lignes. 280 sur 220 millim. Quelques notes marginales du XVIe siècle. Ms. P. de l'édit. G. Friedlein (Teubner, 1867) Bibl. de Dupuy. — 5365 du catal. de 1682.

7185. — Œuvres de Boèce, de Gerbert, etc...

Fol. 107. « Ludus qui dicitur rithmimachia. — Qui peritus arhimeticę hujus inventi noticiam... »

Fol. 107 v°. Fragment des *Regulae de Rhythmimachia* d'Odon de Cluny, commençant par ces mots : « Fit tabula ad latitudinem... » et finissant « ...si senaria, sescuplicet. » (fol. 108 v°.)

Fol. 110-115 v°. *Agnus, Kyrie*, etc... notés en neumes et en lettres.

Fol. 117, 124, 109, 118-123. Fragments d'un tonaire débutant ainsi : « De informationibus troporum. Nunc vero illud dicendum est quod cum in unoquoque tropo... »

Fol. 126. Musique de Boèce.

Fol. 178 v°. Fragment anonyme sur la Musique. « Decem in hujus artis exordio fere inquirenda cognovimus. Quid ipsa sit... » derniers mots « ...creantibus μοιση grece, latine *aqua* dicitur. »

Au fol. 179, la fin de la consolation de Boèce ; au verso sont figurés divers instruments de musique.

xie-xiie siècles. Parchemin. 179 feuillets écrits de différentes mains. 240 sur 170 millim. Au fol. 1 signatures de P. Pithou et J. A. de Thou. Colbert 4001. Ancien 5365,3.3.

7199. — Musique de Boèce.

Le texte est incomplet : il s'arrête au cours du chap. xvii du livre V, avec ces mots « ...subjecta descriptio... »

x^e-xie siècle. Parchemin. 82 feuillets à 2 col. 300 sur 210 millim. Quelques notes marginales et interlinéaires au fol. 1. Initiales et titres en vert et en rouge. 5449 du catal. de 1682. Reliure aux armes de Charles IX.

7200. — Œuvres de Boèce, saint Augustin, Martianus Capella.

Fol. 1. Musique de Boèce.

Fol. 94. Musique de saint Augustin. « Modus qui pes est... »

Fol. 207 v°-218 v°. Marcianus Capella. *De Nuptiis*... « Jam facibus lassos... » La fin est au fol. 221.

Fol. 220. Règles pour la division du monocorde. « De dimensione monocordi. — Super unum concavum lignum, in una linea, sub una corda... » La fin est au fol. 219. « ...gravi tetracordo notabilis. »

xe siècle. Parchemin. 221 feuillets à longues lignes. 265 sur 210 millim. 5362 du catal. de 1682. Rel. aux armes de Charles IX. Ms. P_2 de l'édition Friedlein, de la Musique de Boèce.

7201. — Musique de Boèce.

Les feuillets du manuscrit ont été mal reliés et doivent être pris dans l'ordre suivant : 1-8, 56-63, 48-55, 40-47, 32-39, 24-31, 16-23, 9-15.

x^e-xie siècles. Parchemin. 63 feuillets à longues lignes. 255 sur 190 millim. Initiales et figures en rouge et vert. 5363,1 du catal. de 1682.

7202. — Musique de Boèce. *Inchiriadon* d'Hucbald.

Fol. 1. Musique de Boèce. Nombreuses notes marginales et interlinéaires de l'époque ou postérieures. Aux fol. 24, 25, 31, 33 v°, etc... dans les marges, se trouvent diverses antiennes notées en neumes et groupées par tons.

Fol. 50. Hucbald. *Inchiriadon*. « Incipit Inchiriadon Uchubaldi Francigenę. Armonia est diversorum vocum apta coadunatio... »

x^e-xie siècles. Parchemin. 56 feuillets à longues lignes. 340 sur

220 millim. Initiales ornées et figures en rouge et vert. Colbert 1741. Anc. 4981,3.

7203. — Musique de Boèce.

Fol. 2 v°. Vers anonymes. « Naturalis concordia vocum cum planetis.

Est planetarum similis concordia vocum
A terra celo divinus scanditur ordo
Tullius hos numeris sic sursum scandit ab imis... »

En marge est figurée une échelle partant de la terre (*silentium*), et dont chaque échelon comporte, d'un côté un ton, et de l'autre, le nom des planètes, puis des chœurs d'anges, jusqu'à Dieu.

Fol. 3-4. Classification des sciences.

Fol. 5r° et v°. Mains guidoniennes sur chaque côté du fol. Celle du r° est du xve siècle.

Fol. 6. Notes anonymes sur la musique. « B [oetius] vir eruditissimus musicam dicit constare tribus generibus diatono, cromatico et enarmonia... » Fol. 7 v°, derniers mots «... tota porro musica in voce et auditu et sonis posita est. »

Fol. 8. Musique de Boèce. L'initiale O du début représente un personnage assis ayant devant lui le monocorde.

xiie siècle. Parchemin. 104 feuillets à longues lignes. 160 sur 245 millim. Figures et initiales en rouge, vert et bleu. Colbert 4412. Anc. 5365,3. Au fol. 2, signature de Gosselin. Rel. aux armes de J. A. de Thou et de Marie Barbançon, sa femme.

7204. — Musique de Boèce.

xiie siècle. Parchemin. 51 feuillets à longues lignes. 230 sur 157 millim. Initiales ornées et rehaussées de rouge, bleu et vert. Bigot 309. — 5364,2 du catal. de 1682.

7205. — Musique de Boèce.

Le début manque. Premiers mots (Fol. 1) : « Hic igitur est unum tetrachordum... » (Liv. I, chap. xxiv). La fin fait également défaut. Le texte s'arrête au chap. xvi du liv. V.

xiie siècle. Parchemin. 67 feuillets à longues lignes. 247 sur 150 millim. Initiales rouges et bleues, Baluze 244. Anc. 5362,3.

7207. — Œuvres de Jean *de Muris*.

Fol. 1. *Speculum Musice*. Table des chapitres du liv. I.

Fol. 1 v°. « Capitulum primum prohemium toti huic operi descr-

viens. — Libro tertio de phylosophica consolatione Boetius... » Fol. 37. « Incipit secundus liber... Capitulum primum, prohemium in quo tangitur racio dicendorum. — Actus activorum inpaciente sunt... »

Fol. 110. Liber tertius. « Cap. primum. Prologus parvus in quo aperitur intencio dicendorum. — Cum in superiori libro de consonanciis... » Fol. 141. « Incipit liber quartus... Cap. I... Ordo poscit naturalis ut absoluta... »

Fol. 166 v°. Liber quintus. « Boecius musice doctor eximius... » Fol. 206. « Incipit liber sextus... Cap. I... Unumquodque opus tanto laudabilius est... «

Fol. 275. Liber septimus. « Simplicius in commento suo super Aristotilis... » Fol. 293, derniers mots «... benedictus in secula seculorum. Amen. Explicit. »

Fol. 294. Musique spéculative. « Quoniam musica est de sono relato... » Fol. 299 v°, derniers mots «... quorum figure sunt in hoc ordine consequentes. Explicit tractatus musice magistri Johannis de Muris. »

xive siècle. Parchemin. 302 feuillets à longues lignes. 325 sur 225 millim. 5029 du catal. de 1682. Rel. aux armes de Henri II.

7207A. — *Speculum musice* de Jean *de Muris.*

Fol. 1. Table des chapitres du liv. I. — Fol. 2. Chap. I « Libro tertio de philosophica consolatione Boetius... »

L'ouvrage est incomplet et s'arrête à la fin du liv. V, avec ces mots (fol. 227) «... quia Martha juvari petebat ex Maria. »

xve siècle. Papier. 227 feuillets à longues lignes. 315 sur 215 millim. 5172 du catal. de 1682.

7208. — Harmonie instrumentale par Franchino Gafori.

Fol. 1. « Liber primus harmonię instrumentalis Franchini Gafurii Laudensis. » Table des chapitres des trois livres.

Fol. 2. « De diffinitione musicę instrumentalis... Capitulum primum. Scripti sunt a nobis hactenus complures de musica libri... » Fol. 24 v°. « Incipit liber secundus. De genere chromatico. Capitulum primum. — Chromatici generis chordę... » Fol. 80 v°. « Liber tertius. De continua proportionalitate arithmetica et ejus proprietatibus Cap. I. — Rationem extremorum sonorum... » Fol. 108, derniers mots « ... protector noster Ambrosius pollicetur. Finis. Laus Deo. Die veneris 27° Martii 1500 ego presbiter Franchinus ultimam huic

operi manum apposui in edibus divi Marcellini Portę Cumanę Civitatis Mediolani. »

Fol. 108 v°. Notes biographiques sur Franchino Gafori. « Franchinus Gafurius Betino patre... »

xv[e] siècle. Papier. 109 feuillets à longues lignes. 315 sur 215 millim. 5171 du catal. de 1682.

7209. — Œuvres de Girolamo Mei.

Fol. 1. « Hieronymus Mei de Musica ad Petrum Victorium liber primus. — Quod tibi perjocundum futurum putavi... » Traité en quatre livres.

A la suite, « Trattato di musica fatto dal signor Hieronimo Mei gentilhuomo fiorentino. — Come potesse tanto la musica appresso gli antichi... » En trois livres.

xvii[e] siècle. Papier. 195 et 151 pages. 305 sur 190 millim. Colbert 1834. Ancien 5362, 5.

7210. — Musica Enchiriadis.

P. 71. « Sicut vocis articulatę elementariæ atque individuæ partes sunt litterę... » Le texte continue ensuite de la page 2 jusqu'à la page 20. Derniers mots à la page 21 «... hujus ratiunculæ ponamus hic finem. » P. 21. « Incipiunt scolica Enchiriadis de Arte musica. — Musica quid est? Bene modulandiscientia... » P. 36. « Finit pas prima. Incipit secunda. — Simphonia quid est? Dulcis quarumdam vocum commixtio... » Il y a ensuite une première lacuné dans le texte, après ces mots (p. 52) «... et tertiam inæqualitatis formam quę superpartiens... » La suite se trouve page 57, à ces mots «... nec partibus quibus differunt... » jusqu'aux mots (p. 64) «... tota parte sui a xii precelletur... », après lesquels se trouve une seconde lacune. Le texte reprend peu avant la fin (p. 65) «... sit tonus inter octavum... tropique retinet modum. »

A la suite, règle anonyme pour la division du monocorde. « Super unum concavum lignum... » P. 68, sur le nom des notes : « Proslambanomenos... »

xii[e] siècle. Parchemin, 71 pages à longues lignes, 280 sur 175 millimètres. Les cahiers du ms. ont été mal reliés, et le chiffrage des feuillets n'est pas continu, mais correspond à l'ordre qu'ils devraient régulièrement occuper. Colbert 2507. Anc. 5363, 2.

7211. — Œuvres de Hucbald, Gui d'Arezzo, Odon de Cluny.

Fol. 1. Musica Enchiriadis. Table des chapitres et, à la suite, sept

vers débutant ainsi « Enchirias normam statuit... » Premiers mots : « Sicut vocis articulatę... » Fol. 12. Derniers mots : «... oraciuncule ponamus hic finem. » — A la suite. « Incipit Scolica Enchiriadis de arte musica. — Musica quid est? Bene modulandi scientia... » Fol. 16. Le texte s'interrompt avec ces mots (Gerbert, I, 180b) «... ordo modorum que revertitur ».

Immédiatement après est copié un fragment de la *Musica enchiriadis* (ch. XIV ; Gerbert, I, 166a) commençant ainsi : « simplex organum referatur... » et finissant fol. 16 v° aux mots (ch. XV ; Gerbert, I, 168) : «... conjunctionem ut unus atque. »

Fol. 17. Exposition des modes débutant de la même façon que le chapitre VIII du traité d'Aurélien de Réomé (Gerbert, I, 39) : « Diximus etiam [octo] tonos consistere in musica... » Fol. 17 v°. Tonaire groupant les antiennes par modes. Fol. 19 v°. Le texte de la *Scolica enchiriadis* reprend à ces mots (Gerbert, I, 178) : « vel opus non est observari... » Fol. 49 derniers mots «... tropique retinet modum. »

Fol. 49. « Incipit commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. — Debitum servitutis nostræ... » Publ. dans Gerbert, I, 213 sous le nom d'Hucbald. — Le texte s'arrête à ces mots (fol. 51) «... usque in deuterum excellentem. » (Gerbert, I, 216).

Fol. 51, à la suite, règles pour la division du monocorde : « Super unum concavum lignum, in una linea... »

Fol. 52 v°. « Ecce modorum sive tonorum, auspice Christo, incipit ordo. — Primus tropus habet tetrachorda III, mese, paramese... » Fol. 53, à partir des mots (ligne 2) « Tercia in principio diatessaron qui in fine habet semitonium... » Le texte est celui du *de Harmonica Institutione* d'Hucbald (Gerbert, I, 124).

Fol. 71, derniers mots «... tonum octavum require supra. »

Fol. 71 v°-72. Exercices de solfège.

Fol. 72 v°. Tableau des constitutions modales d'après Gui d'Arezzo.

Fol. 73. *Micrologus* de Gui d'Arezzo. « Epistola donni Guidonis ad Teodaldum episcopum. — Divini timoris totiusque prudencię... » Fol. 73 v°. « In nomine sanctę et individuę Trinitatis. Incipit Micrologus donni Guidonis, id est brevis sermo in musica. — Gymnasio Musas placuit... »

Fol. 89. « Explicit Michrologus... Incipit de VI[ex] motibus vocum a se invicem vel dimensione earum. — Omnibus ecce modis... »

Fol. 90. Règles rythmiques de Gui d'Arezzo. « Incipit Rithmus. — Musicorum et cantorum magna est distantia... ». Fol. 95, derniers mots «... auctor indiget et scriptor. Gloria sit Domino. Amen. »

Fol. 95, à la suite, Gui d'Arezzo, *Regule de ignoto cantu :* « Incipit prologus domni Guidonis in musica. — Temporibus nostris super omnes homines... » Fol. 97 v°. « Explicit communis prologus... Incipit epistola ejusdem ad quendam suum familiarem nomine Michaelem. Beatissimo atque fratri Michaeli... »

Fol. 105. Vers sur les tons précédés de ces mots grecs écrits en caractères romains : « O Chyrrios methimon kyrrie doxasi. — Primus adest protus autenticus arte sonorus... »

Fol. 105 v°. Dialogue d'Odon de Cluny. « Incipit liber qui et dialogus dicitur, a domno Odone compositus succinctim, decenter atque honeste ad utilitatem legencium collectus. Incipit prologus. Petistis obnixe... »

Fol. 115. Tableau du système des muances.

Fol. 115 v°. Dialogue sur la musique. « Incipit dialogus de musica. *Inter.* Musica a quo inventa est? *Resp.* A Pythagora magno philosopho... » Fol. 127, derniers mots «... omnes superiores figuras continet. »

Fol. 127 v°. Exercices de solfège.

Fol. 132. Main guidonienne.

Fol. 133. Compilation formée d'extraits divers de Martianus Capella (fol. 133), de Cassiodore (fol. 133 v°-134), d'Aurélien de Réomé (fol. 135-144 v°).

Fol. 144 v°. Antiennes groupées par tons.

Fol. 145. Fragment sur la doctrine pythagoricienne. « Sunt in numeris pitagoreorum malleorum... »

Fol. 146. Extrait sur les consonances d'après la *Musica enchiriadis.* « Symphonia est dulcis quarumdam vocum commixtio... »

Fol. 146 v°. Règles pour la division du monocorde. « Si vis metiri monocordum, ita metieris... »

Fol. 147. « Aliter divisio monocordi. Divide monocordum in IIII partes... »

Fol. 147 v°-149. Système de notation musicale avec lettres, suivi d'exemples.

Fol. 149 v°. Main modale avec des vers :

« Indicis a summo capiens exordia primus... » Publ. dans Lafage. *Diphthérographie*, p. 403.

Fol. 150. Lettre apocryphe de saint Jérôme à Dardanus sur les instruments de musique des Hébreux : « Cogor a te ut tibi, Dardane... »

XIe-XIIe siècles. 151 feuillets à longues lignes, sauf les fol. 73-149 qui sont à deux col. 275 sur 180 millim. Entre les fol. 133-151 sont des dessins au trait représentant des personnages jouant de divers instruments. Ce ms. est décrit dans Lafage : *Diphthérographie*, p. 180, Colbert 2415. Ancien 5365,3.

7212. — *Musica enchiriadis*. Œuvres d'Hucbald.

Fol. 1 v°. Musica enchiriadis. « Sicut vocis articulatæ... »

Fol. 12 v°. « Incipit scolica enchiriadis de arte musica. »

Fol. 36. « Incipit commemoratio brevis de tonis et psalmis modulantis. Debitum servitutis... » s'arrête, fol. 37 v°, aux mots : «... usque in deuterum excellentem. »

Fol. 38. Règles pour la division du monocorde. « Super unum concavum lignum... »

Fol. 39. « Ecce modorum sive tonorum, auspice Christo, incipit ordo. Primus tropus habet tetrachorda III... » C'est le texte du *de Harmonica Institutione* d'Hucbald.

Fol. 50 v°, derniers mots : «... tonum octavum require supra. »

XIIe siècle. Parchemin, 52 feuillets à longues lignes. 330 sur 230 millim. Colbert 1676. Anc. 3896,3.

7212A. — Traité de la louange et utilité de la musique par Gilles Charlier.

Fol. 3. « Tractatus de laude et utilitate musice, editus a reverendo domino sacre theologie professore magistro Egidio Carlerii decano Cameracensi. — Musicam tripharіam doctores quidam esse dixerunt... » Fol. 6 derniers mots «... gaudentes pervenire mereamur. »

XVe siècle. Parchemin et papier. Le traité de musique est sur papier, 25 feuillets à longues lignes, 310 sur 230 millim. Colbert 3283. Ancien 10265,3.

7231. — Œuvres de Végèce, saint Augustin, etc.

Fol. 62. « Dialogus incipit sancti Augustini cum Licentio discipulo suo de musica. Hic liber est primus. — *Augustinus*. Modus qui pes est? *Licentius*. Pirrichius... » Fol. 84. «... an ista de elementis

fieri possunt. Aurelii Augustini de musica explicit liber VI. Deo gratias. »

Xe siècle. Parchemin. 85 feuillets à longues lignes. 260 sur 165 millim. 5442 du catal. de 1682.

7295. — Œuvres de Jean *Fusor*, Jean *de Muris*, etc...

Fol. 99. « Liber proportionum musicalium magistri Johannis de Muris. » Prologue débutant par ces mots : « Proportionum musicalium per venerande memorie magistrum Johannem de Muris scientie musicalis expertissimum... » Fol. 100 v°. Préface de l'auteur : « Incipit prefatum magistri Johannis de Muris in theoriam musice... Etsi bestialium voluptatum per quas gustus... » Premiers mots du texte : « Quoniam musica est de sono relata... » Fol. 108 v° derniers mots «... in hoc ordine conscripte. Et sic finitur 2ª pars hujus. » Entre le fol. 108 et le fol. 109 est intercalé une petite feuille où se trouve une note sur la valeur des notes et les prolations. « Habita noticia tonorum... »

Fol. 110 v°. Sur le déchant : « Nota quod quinque sunt species discantus... »

Entre le fol. 110 et 111, 3 petites feuilles intercalées non chiffrées, contenant des règles de contrepoint. Sur la première : « Unisonus et requirit post se semiditonum... » Sur la seconde : « Cupientibus habendi noticiam aliquam circa practicam contrapuncti... » Sur la troisième, exemple de déchant.

Fol. 111. « Sequitur divisio Diapason... Philibertus omnibus Diapason coherentibus artificibus. Et primo divide longitudinem calami... »

Fol. 123 v°-124, 128. Notes sur la fabrication de divers instruments de musique : orgues, *clavicimbalo*, etc...

Fol. 132 v°. « Fourniture des viellez orgues de Notre-Dame de Dijon. »

XVe siècle. Papier. 142 feuillets à longues lignes. 300 sur 220 millim. Au fol. 1 se lisent diverses notes sur les possesseurs de ce manuscrit. « Liber iste est Johannis Le Fevre secretarii reverendissimi cardinalis de Givry episcopi et ducis Lingonensis... — Hunc librum dono habuit fr. Franciscus Buffet carmelita Divionensis ab honorando domino Adamo Sarelli Divionensi canonico musico excellentissimo. Anno 1574, mense aprili. Librum hunc emi francis quatuor a præcipuo balistarum artifice Divionensi, anno Domini 1610, Massol. »

Sur ce ms, voir Omont (H.) dans *Bibl. Ec. Chartes*, 1881, to. 42, p. 127-128. Colbert 1900. Ancien 5463, 2.

7297. — Œuvres de Bède, Boèce, etc...

Fal. 55. « Musica Boethi. » Nombreuses gloses marginales et interlinéaires d'une écriture contemporaine à celle du ms.

XIIe siècle. Parchemin. 102 feuillets, 285 sur 225 millim. Au fol. 102 v°, se trouve une note à l'encre rouge indiquant que le 25 avril 1138 a été commencée l'église de Saint-Lomer de Blois. La marque de possession de cette abbaye se voit encore au fol. 1. Catal. de Rigault, 1334; de Dupuy 1451 ; de Clément 5364. Reliure aux armes de Charles IX.

7361. — Œuvres de Hilpericus, Bède, Boèce, etc...

Fol. 57. Musique de Boèce. Les figures et initiales sont en rouge et bleu. Quelques figures sont accompagnées de dessins d'animaux, notamment fol. 101 v°, un âne jouant d'une harpe à 8 cordes.

XIe (au fol. 1 on lit la date de 1098) — XIIe siècle. La musique de Boèce est d'une écriture de la fin du XIIe, 103 feuillets à longues lignes. 220 sur 140 millim. Colbert 5186. Anc. 6055, 4.

7369. — Œuvres diverses de Jean *de Muris*, Jean Hothbi, Odon de Cluny, etc....

Fol. 1. Pratique du chant mesuré de Jean *de Muris*. « Quilibet in arte pratica mensurabilis cantus erudiri mediocriter affectans, ea scribat diligenter que secuntur, summarie compilata secundum magistrum Johannem de Muris. — Quinque sunt partes prolationis videlicet maxima, longa, brevis, semibrevis... » Fol. 8 v°, derniers mots « ...et hec predicta sufficiant rudibus in arte pratica mensurabilis cantus anhelantibus erudiri. »

Fol. 9. Art du chant mesuré par Jean *de Muris*. « Incipit prephatium in expositione Johannis de Muris. — Cantabo Domino in vita mea... » Fol. 10. « Incipit ars cantus mensurabilis mensurata per modos juris et cum allegationibus ad hoc sufficienter inclusis. — Cum multi antiqui modernique cantores... » Fol. 25 v°, derniers mots « ... hujus operis figuratis ac de alteratione. — Hoc opus scripsit frater Matheus Testa Draconis de Florentia ord. Servorum, dum operam daret arti musice, Luce. »

Fol. 26. Règles sur les proportions par Jean Hothbi. « Preambula in proportionibus necessaria, secundum venerabilem lectorem fratrem Jo. Anglicum, artis musice doctorem insignem. — Omnis nume-

rus tot habet partes quot super se... » Fol. 26 v°. « Incipiunt proportiones ejusdem Hothbi Anglici. — Proportio est duplex, scilicet equalitatis et inequalitatis... » Fol. 28, derniers mots « ...ita iste infinita diminuuntur. Deo gratias. »

A la suite, sur les consonances : « Consonantia interpretatur sonus cum alio sonans... »

Fol. 29. Musique spéculative de Jean *de Muris*. « Quoniam musica est de numero relato... » Fol. 45, derniers mots « ... In hoc ordine consequentes. — Explicit musica speculativa magistri Johannis de Muris scripta per me fratrem Matheum Francisci de Testa draconibus de Florentia, ordinis Servorum sancte Marie, cum inpenderem operam musice sub egregio musicorumque doctorum primo magistro Johanne Hothbi Anglico, necnon theologie lectore meritissimo, 1471, die 5 martii, circa oram vesperarum, nec eram multum letus. »

Fol. 46. « De diaphonia sive de contrapunto. — Voces ad invicem consonantes sunt plures, que sunt : univoca... »

Fol. 47. Dialogue d'Odon de Cluny. « Incipit liber enchiridion qui fuit compositus a dopno Odone abate qui fuit peritus in musica... — Quid est musica? *Magister respondit :* Veraciter canendi scientia... »

Fol. 59 v°. « ...secula seculorum. Amen. Finit liber encheridion. »

Fol. 60. « Musica est motus vocum per arsin et tesin... »

Fol. 65 v°, derniers mots « ...diaphonia concinat laudem Creatori. Amen. Micrologus musice artis finit. »

Fol. 66. Tableau des noms anciens des notes avec leurs inventeurs.

Fol. 67. Compilation d'extraits divers, principalement du *de Harmonica Institutione* d'Hucbald. Fol. 67 v°. « Proslambanomenos interpretatur acquisitus... » Fol. 68 v°. Division du monocorde : « In primis, divide totum spatium... »

Fol. 70 v°. « Emisperium quid est? Emisperia sunt duo capitella .. » Fol. 72 v°. « Prima speties diatessaron constat ex tono, semitonio... » Fol. 73 v°. « Semitonium vero dictum videtur... »

Fol. 74 v°. Vers :

« Natura matre omnium moventium, sistentium.
Ni melius quam musica dinoscitur composita.. »

Fol. 75 v°. Extrait d'Isidore de Séville sur la musique. « Incipit musica Isidori et de nomine musice. — Musica est peritia modulationis... »

Fol. 80. « Audatur a M. Quintiliano musica ex illo veterum judicio... »

Le ms. est palimpseste. Le texte recouvert est une enquête du XIVe siècle concernant des droits d'usage dans une forêt de Toscane. Les feuillets de garde de tête contiennent des recettes médicales ou chimiques, quelques lignes de musique et des vers latins, ainsi signés « Ferabos poeta in laudem clarissimi musici Jo. Ottobi carmina composuit », dont voici le début : « Tensus habet nervos quem musica possidet... », et : « Musica si quis adest, dederit cui nomen et ipsa... »

XVe siècle. Parchemin, 92 feuillets à longues lignes, 200 sur 145 millim. 6401 du catal. de 1682. Prov. de Mazarin.

7370. — Traité anonyme de musique (XIVe siècle).

Ce manuscrit, en déficit depuis longtemps déjà, provenait de la bibliothèque de Colbert où il portait le n° 1604. C'est peut-être lui qui a servi à Gerbert pour son édition d'une *Summa musicæ* et de quelques autres traités de Jean de Muris, suivis d'un opuscule d'Arnoul de Saint-Ghislain, publiés au t. III de ses *Scriptores*, p. 189 et suiv. Il déclare, en effet, que c'est d'après un ms. qui lui fut transmis de Paris, qu'il a copié ces divers ouvrages. Or, cette *Summa* de J. de Muris et ce traité d'Arnoul de Saint-Ghislain ne se retrouvent ni à la Bibliothèque Nationale, ni dans les autres bibliothèques parisiennes. Le ms., envoyé à l'abbaye de Saint-Blaise où était Gerbert, n'aurait-il jamais été retourné à Paris, et faudrait-il l'identifier avec ce 7370 aujourd'hui manquant ? L'analyse trop sommaire donnée par le grand catalogue des manuscrits de 1744, ne permet pas malheureusement de vérifier cette hypothèse.

7371. — Traité anonyme de musique.

Fol. 6. Prologue. « Musicalis scientia que sonorum respicit intervalla et de proportionibus... — *Ut* prima clavis in manu simplex atque gravissima nominatur... » Fol. 17 v°, derniers mots « ... in illa magna celi revolutione reditura sunt, obtineat veritatem. »

XVe siècle. Papier, 319 feuillets à longues lignes, 215 sur 150 millim., Colbert 4650. Ancien 4500,5 A. Provient de Saint-Victor de Paris.

7372. — Questions sur la musique,

Fol. 1. « Est questio utrum musica sit scientia et argumentatur quod non... » Fol. 6. « Est questio utrum sonus sit subjectum in musica... » Fol. 46. « Est questio utrum diffinitio soni data a Boetio... » Fol. 67 v°. « Est questio utrum maximus numerus inequalitatis sit... » Fol. 72, derniers mots « ...nec secundo modo, cum ipsa prima causa sit summa perfectio. »

xve siècle. Papier, 78 feuillets à longues lignes, 235 sur 165 millim. Fol. 1. « Liber d. Grimani cardinalis Sancti Marci. Colbert 4312. Ancien 6401,3.

7377. — Commentaires sur Euclide.

Fol. 58. Traité de musique par Claude (?) Martin. « Tractatus de musica ingenere quid ea sit et quotuplex. — D. Augustinus cum musicam ab ultimis adolescentiæ spatiis... » Au bas du fol., ces mots : « A domino Martin in aula collegii Trecorensis post Pascha 1605. » Fol. 69, derniers mots « ...rem arduam et difficilem persequi possimus. — Finis, mai 10, 1605. »

xviie siècle. Papier, 107 feuillets à longues lignes, 230 sur 170 millim. 6370 du catal. de 1682.

7377 c. — Ouvrages divers de mathématiques.

Fol. 44. Mesure des tuyaux d'orgues. « Primam fistulam quam longam et latam libuerit facias. Partire longitudinem ejus in novem partes... »

Fol. 44 v°. Division des tuyaux d'orgues et du monocorde par Bernelinus : « Rogatus a pluribus quam sepe, pro captu ingenii... » Le texte s'écarte en plusieurs points, notamment à la fin, de celui donné par Gerbert, I, 314.

xiie siècle. Parchemin, 48 feuillets à longues lignes, 195 sur 145 millim. Fol. 47 v°, signature de *Petrus Scriverius*. Au fol. de garde du début coté A, note indiquant que ce ms. a été envoyé, le 20 mars 1594, d'Heidelberg à Dordrecht, par Marquard Freher, à *Franciscus Nansius*. Freher l'avait eu de la bibliothèque de son beau-père Henri Wier, médecin de Trèves. — De La Marc 433. Ancien 6961,2.

7378 a. — Ouvrages divers de mathématiques. Œuvres de Jean *de Muris*, etc...

Fol. 41 v°. Musique spéculative de Jean *de Muris*. « Quoniam musica est de sono relato ad numeros... » Fol. 45 v°. « ... in hoc ordine consequentes. Explicit 2us liber musice. »

Fol. 58. Traité anonyme sur la musique mesurée. « Omnes homines natura scire desiderant... Divisio musice. — Est autem triplex musica a sapientibus ordinata, scilicet mundana... » Fol. 58 v° « ... capere finitur. — Explicit primus liber de tribus ordinibus et incipit primum capitulum de figuris prolendarum vocum. Incipit musica mensurabilis. — Partes prolationis quot sunt? 4, que longa, brevis, semibrevis, minima... »

Fol. 59, derniers mots « ...hujus artis et ultimo exemplo de singulis ligaturis. — Explicit musica mensurabilis. »

A la suite. « Celebranda divina sunt officia in ecclesia Dei cum musica... ». — « Libera voluntas discantandi... »

Fol. 59 v°. L'art du déchant de Jean *de Muris*. « Princeps philosophorum Aristoteles agit in prohemio... » Fol. 60. « ...prout subjecta descriptio manifestat. — Secundus liber sequitur. — Quoniam in antepositis sermonibus... » (Gerbert, III, 292). Fol. 60 v° « ...après ces mots « ...dubitantibus apparebunt », on lit « Completum anno Domini 1319. Explicit », puis le texte de Jean de Muris recommence avec ces mots : « In arte musica hac inclusa sunt aliqua quasi abscondita... » (Gerbert, III, 296). Fol. 61 v°, derniers mots « ..et omnia voluntarie segregabit. — Explicit ars nove musice... »

A la suite, traité de déchant. « Sex sunt species principales sive concordancie, discantus, unisonus, semiditonus... »

Fol. 62. « ...Explicit ars quavis musice (?) de motetis compilata a magistro Philippo de Vitri magistro in musica. » A la suite : « Nota quod sivis facere semitonium majus... »

Fol. 85. « Musice questiones. — Utrum omnis angulus incidencie in sonis sit equalis, angulo reflexionis... Utrum per concursum vocum vel sonorum possit fieri novus effectus, sicut per concursum radiorum. »

xive siècle. Parchemin, 143 feuillets à 2 colonnes et à longues lignes, 225 sur 165 millim. Au fol. 45 r° et v° sont dessinés divers instruments de musique. Colbert 5052. Ancien 6379,5.

7400 A. — Œuvres diverses d'Hygin, saint Anselme, etc...

Fol, 24 v°. Sur la confection des orgues. « Qualiter debeant fieri organa. — Si quis concordiam organorum scire voluerit, ita inchoare studeat. In primis intonet calamos suos... » Fol. 25, derniers mots... « et sic de singulis ». A la suite. « Musica est scienta vocum sibi invicem consonantium... »

XIV[e] siècle. Parchemin, 56 feuillets à 2 colonnes, 205 sur 145 millim. « Donné au roy par M. François de Camps abbé de Signy, le 1[er] janvier 1711. » Ancien 6043, 3.

7461. — Œuvres de Gui d'Arezzo et Odon de Cluny.

Fol. 1. Micrologus de Gui d'Arezzo. « Gymnasio Musas placuit... » A la suite, épître à Teodaldus. « Divini timoris totiusque prudentię... » Fol. 7 « ... per cuncta viget secula. Explicit Micrologus id est brevis sermo in musica, editus a domno Guidone peritissimo musico. — Incipit repetitio de compositione musice artis domni Guidonis per versos. — Gliscunt corda meis... » Fol. 90 v°, derniers mots « ... variant loca cujus ad ipsum ».

Fol. 9 v° à la suite, *Regulae de ignoto cantu*. « Temporibus nostris super omnes homines... » Fol. 11, derniers mots « ... ex industria componantur. — Incipit epistola domni Guidonis ad Michaelem Pomposianum monachum. — Beatissimo atque dulcissimo fratri Michaeli... » Après le fol. 12, le texte continue au fol. 27, et s'arrête, fol. 27 v°, à ces mots « ...in elevatione vero semitonium » (Gerbert II, 47).

Fol. 17-18. Poème sur les poids.

Fol. 19. Dialogue d'Odon de Cluny : « Quid est musica? Veraciter canendi scientia... » Fol. 25, derniers mots «... qui est benedictus in secula seculorum. Amen ».

Fol. 25, à la suite. « De cantibus qui supra modum intenduntur vel remittuntur. — In defectionibus hujusmodi solet necessario... » Publ. par Lafage : *Diphthérographie*, p. 87.

Fol. 25, v°. « De nominibus vocum et interpretatione earum secundun Boetium. — Proslambanomenos latine interpretatur acquisitus vel adjunctus, unde et ab aliquibus... » Fol. 26 « ... equaliter illud et hicagatur ».

Les feuillets, mal reliés, doivent être placés dans l'ordre suivant : 1-4, 13-16, 5-12, 27, 18, 17, 19-26.

Ce ms. a été décrit par Lafage : *Diphthérographie*, p. 495.

XII[e] siècle. Parchemin. 27 feuillets à longues lignes. 165 sur 125 millim. Colbert 6404. Ancien 6401, 1.

7462. — Notes de Fr. Maurolycus sur la musique.

XVI[e] siècle. Papier. 37 feuillets, 135 sur 110 millim. Colbert 6302, Ancien 6596,4.4.

8121 A. — Poésies latines diverses

Fol. 33. Mesure des tuyaux d'orgue. « Primam fistulam quam longam latamve libuerit facias. Ejus latitudinis fiant omnes... » Fol. 33 v°, derniers mots « ... dissonantiarum pervenire valeat ». Cf. Gerbert, II, 283.

XII[e] siècle. Parchemin, 33 feuillets à longues lignes, 267 sur 185 millim. Colbert 3352, Ancien 10210, 3.

8500. — Traité de Cassiodore sur les sept Arts libéraux.

Fol. 30. « Magni Aurelii Cassiodori senatoris viri clarissimi et illustris executoris palatii exconsulis ordinarii, prefatio libri secularium litterarum. — Superior liber, Domino prestante... »

Fol. 39 v°. « De arte musica rubrica. — Gaudentius quidam de musica scribens... » Fol. 41 « ... subtiliter disputavit. — Explicit. »

En tête de ce chapitre se trouve une peinture représentant Pythagore tenant de la main droite deux marteaux, et agitant deux clochettes, de l'autre. A droite, la Musique tenant sous le bras droit une cithare qu'elle maintient de la main gauche, et frappant de la main droite sur une sorte de carillon monté sur une roue. A côté, un orgue.

XIV[e] siècle. Parchemin. 105 feuillets à deux colonnes ; écriture italienne, 370 sur 225 millim. 4740 du catal. de 1682.

8663. — Traité d'astronomie. Commentaire de Macrobe sur le Songe de Scipion, etc...

Fol. 50. Division du monocorde « Designatio mono[co]rdi. — Dulce ingenium musicę, quamvis instrumentis plurimis vigeat, unius tamen instrumenti via, veritatem legentibus insinuat et quia rationabilius... » — Fol. 50 v°. « De cordis omnibus. Omnis igitur tropus ypodorii... — De semitonio et tono vel diesim quid sint. — Quicquid autem in singulis tropis... » — « De symphoniis. Symphoniæ autem quę in ascensu cordarum... »

Fol. 51. Fragment du *de Harmonica institutione* d'Hucbald. « A prima quoque specie diapason quę est mese... » (Gerbert I, 130).

XI[e] siècle. Parchemin, 58 feuillets à longues lignes, 265 sur 180 millim. De La Mare 432, Ancien 5462, 2.

8670. — Martianus Capella : *De nuptiis Philologiae et Mercurii.*

Fol. 107. « Incipit... liber nonus de musica. — Jam facibus lassos... » Fol. 122 « ... secutę nugis nate ignosce lectitans. Martiani Minnei Felicis Capelle Afri Carthaginensis liber VIIII explicit feliciter ». — Gloses interlinéaires.

IXe siècle. Parchemin, 122 feuillets à longues lignes, 270 sur 250 millim. 5303 du catal. de 1682. Signature de Claude Dupuy.

8671. — Martianus Capella : *De nuptiis Philologiae et Mercurii.*

Fol. 73. « Martiani Minei Felicis Capellae Afri Cartaginensis de astrologia liber VIII finit. Incipit ejusdem liber VIIII de musica. — Jam facibus lassos... » Fol. 83 « ... ignosce lectitans. — Marciani Minne (*sic*) Capellae Afri Carthaginensis liber VIIII explicit feliciter ».

Fol. 84 v°. Tableau des noms grecs des notes et des modes. Le fol. 85 devrait être placé à la suite du fol. 80, mais une partie du texte fait défaut entre le fol. 85 et le fol. 81 qui régulièrement devrait lui succéder. — Nombreuses gloses marginales et interlinéaires.

Xe siècle. Parchemin, 85 feuillets à longues lignes, 335 sur 240 millim. Colbert 637, Ancien 5073, AA.

8674. — Commentaires de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 1 v°. « Incipiunt glossae Martiani magistri Remigii... »

Fol. 91. « Incipit liber de musica. — Musica dicta. Musica est ars modulandi. Dicta autem musica ab aqua... *Facibus*, id est flammis... » Fol. 108. « ... miseram nunc ducere vitam. Martiani Minei Felicis Capellae liber VIIII explicit de musica ».

Fol. 111. « Ode monocolos dicitur cantus unimembris ; ode diedos tetrastrophos... » Tableau des notes dans les trois genres : diatonique, chromatique, enharmonique ; au-dessous, ce vers : « Fidibus bis novenis his promitur rhitmulus dulcis ».

Fol. 111 v°. « Quibus quis ex nomine detur fidibus thonus. Proslambanomenos *a*, hypodorius... — De cordis monocorde : Hypate meson, Saturno... — Has cordas VII referre potes ad errantia sidera VII alio modo : Proslambanomenos, luna... — He quoque V infra notate sunt tetracorde : hypaton... »

IXe-Xe siècles. Parchemin. 114 feuillets à longues lignes, 305 sur 220 millim. 5304 du catal. de 1682.

8675. — Commentaire de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 1. « Commentum Remigii in libros Marciani. »

Fol. 73. « In musicam Martiani incipiunt hec pauca. — Musica dicitur ab aqua eo quod in limphis... *Jam facibus lassos*, id est deficientes... » Fol. 73 v°. « ... habens tres pedes de lauro factum. — Expliciunt hec pauca edita a Remigio in Musycam Martiani. »

Fol. 74. Autre fragment de commentaire du même auteur. « Inci-

pit de musica. — Musica dicitur ab aqua... *Jam facibus*, id est flammis... » Fol. 80 v° « ... secute nugis nate ignosce lectitans. — Explicit commentum Remigii in libros Martiani. »

XIIe et XIIIe siècles. Parchemin, 80 feuillets, à longues lignes de 1 à 24, à 2 col. de 25 à 80. 290 sur 195 millim. Colbert 1935. Ancien 5304, 3.

8786. — Commentaire de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 120 v°. « Incipiunt glosae in musica libri VIIII. — Musica dicitur ab aqua eo quod in limphis... » Fol. 153 v° « ... secute nugis ignosce lectitans. — Expliciunt glosae Martiani. »

XIe siècle. Parchemin, 153 feuillets à longues lignes, 195 sur 155 millim. 6119 du catal. de 1682.

8881. — « Antiphonaire de Montpellier découvert par M. F. Danjou le 18 décembre 1847 et transcrit par Théodore Nisard en 1851 sous les auspices de M. le ministre l'Instruction publique. Montpellier MDCCCLI. » Fol. 4. « Préface du transcripteur. » Fol 75. Texte du traité de Réginon sur la musique d'après le ms. de Leipzig (Gerbert, *Scriptores*, to, I p. 230, col. 1), et d'après l'antiphonaire de Montpellier, transcrit sur deux colonnes.

Fol. 120. Calque du ms. de Montpellier. (Ec. de médecine n° 159).

Fol. 442. Notes diverses de Th. Nisard sur ce ms. et sur le chant ecclésiastique.

XIXe siècle. Papier, 505 feuillets, 45 sur 30 centim. Suppl. lat. 1307. Rel. maroquin.

9338. — Œuvres de Jean Tinctor.

P. 1. Table générale du ms.

P. 1. « Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris in legibus licentiatum ac regis Siciliæ capellanum. — Prologus. Moribus optimis ac plurisque ingenuis... » P. 34 derniers mots « ... valeam pervenire ». [P. 35] « Explicit liber de natura ac proprietate tonorum a magistro Joanne Tinctoris... quem quum capellanus esset Neapolis incipit et complevit anno 1476, die 6 novembris... »

P. 35, à la suite : « Tractatus de notis ac pausis editus a magistro Joanne Tinctoris... — Prologus. Egregio viro domino Martino... — Capit. 1. — Primum igitur de notis... » P. 38, derniers mots « ... doctrina facili gaudere. — Tractatus de regulari valore notarum editus a magistro Johanne Tinctoris. — Prologus. Cogitanti mihi, illustris-

sima domina... — De quantitatibus genere (*sic*) cap I. — Quamquam in plerisque... » P. 44 « ... profecto non contemnes. Explicit. — Liber inperfectionum notarum musicalium... Prologus. Artis musicæ studiosissimo... — Cap. I. Tractaturus autem de ipsis notarum... » P. 54 « ... remunerare dignetur. Explicit. — Tractatus alterationum... Prologus. Sanctissimo legum interpreti... Quid sit alteratio cap. I. Alteratio est proprii valoris... » P. 56 « ... hic et ubique prædicabo. — Scriptum magistri Joannis Tinctoris... super punctis musicalibus... Prologus. Cum ego Joannes Tinctoris inter musicœ... » P. 61 « ... levissime parcam ».

P. 62 « Liber de arte contrapuncti... Prologus. Sacratissimo gloriosissimoque principi... » P. 63 « Cap. I. Contrapuncto daturos operam... » P. 127 «... referunt si pia facta vident. Liber tertius... explicit. — Proportionale musices... Prohemium. Sacratissimo ac invictissimo principi... » P. 128 « Cap. I. Proportio est duorum terminorum... » P. 157 « ... conservare tuerique dignetur.

Complexus effectuum musicæ. — Prologus. Illustrissimæ dominæ Beatrici... Cap. I. Primo Musica Deum delecat... » P. 160 « ... spiritus malus supra quo rhetor... »

XIXe siècle. Papier, 6 et 160 pages à 2 col. 40 sur 26 centim.

9339. — « Musica veterum instrumenta ex antiquis monumentis delineata, eorumque nomina, origines et incrementa, auctorumque praecipuorum testimoniis illustrata juxta genus triplex, inflatile, tensile, pulsatile, autore T. Bacchini. » L'auteur est en réalité Francesco Bianchini. Cet ouvrage a été imprimé à Rome en 1742, in-4°. Cf. plus loin lat. 13021.

Fol. 22. Remarques sur l'exécution en peinture de douze anges devant servir de modèles pour des mosaïques de la basilique du Latran, et sur les instruments de musique qu'il conviendrait de leur mettre entre les mains (en italien).

XVIIIe siècle. Papier. 38 feuillets, 42 sur 28 centim. Trois grandes planches de dessins coloriés. Rel. en parch. aux armes du pape Clément XI. Suppl. lat. 491.

10274. — « Lyra Barberina ἀμφί χορδος » par J.-B. Doni. — 1632. Ms. original de cet ouvrage publié à Florence en 1763, 2 vol. in-fol. Cf. Bibl. nat, fr. 19065, fol. 141.

XVIIe siècle. Papier. 100 feuillets, 275 sur 205 millim. Nombreuses figures dans le texte. Suppl. lat. 123.

10275. — Musique de Boèce.

Fol. 1. Vers sur le chant du rossignol. « Aurea personet lira clara modulamina, simplex corda sit extensa, voce quindenaria... » Publ. dans Ed. du Méril : *Poésies populaires du moyen âge*, 1843, p. 278.

A la suite, deux extraits du *de Harmonica institutione* d'Hucbald. « Symphonia dicta etiam lenice (*sic* pour œolice) diatessaron... pulchre distinguens carmina. (Gerbert, I, 150). — Si fistule equalis grossitudinis fuerint... consonantia semitonium erit ». (*ibid*, p. 148).

Fol. 2. Musique de Boèce. Le texte est accompagné de nombreuses et très importantes gloses marginales et interlinéaires.

Fol. 77 v°. Sur le rythme. « In rithmo qui numerus interpretatur... »

Fol. 78. Sur les proportions. « Partes anime proportionibus conjuncte sunt... »

XIIe siècle. Parchemin. 78 feuillets à longues lignes, 335 sur 260 millim. Suppl. lat. 1331.

10276. — « Hieronymi Mei Florentini de modis musicis ad Petrum Victorium liber primus. — Quod tibi pergratum futurum putavi eo libentius... » Cf. plus haut n° 7209.

XVIIe siècle. Papier, 100 feuillets, 365 sur 222 millim. Suppl. latin 1202.

10508. — Antiphonaire de Saint-Evroul. Œuvres de Gui d'Arezzo. Fol. 136. Micrologus de Gui d'Arezzo. « Gymnasio Musas placuit revocare... » Fol. 143 «... per cuncta viget secula. Amen. Explicit micrologus id est brevis sermo in musica, editus a domno Guidone peritissimo musico et venerabili monacho, directus ad Theodaldum Reatinę civitatis episcopum. »

A la suite, vers de Gui d'Arezzo sur la musique. « Gliscunt corda meis... » Fol. 145 « ... loca cujus ad ipsum. »

A la suite, traité *de ignoto cantu*. « Temporibus nostris super omnes homines... » Fol. 146 v°, derniers mots « ... ex industria componantur ».

A la suite, lettre au moine Michel. « Ad inveniendum igitur ignotum cantum, beatissime frater... » Fol. 149, derniers mots « ... solis phylosophis utilis est. — Incipit epilogus in modorum formulis et cantuum qualitatibus. [Vo] cum modus veterum éditus... » (Gerbert, I, 37) Fol. 150 v°, deniers mots « ... poteris si addere curas ».

A la suite, tonaire. « Incipit prima pars primi modi. Primum que-

rite regnum Dei... » (Coussemaker. *Scriptores,* II, 81). Fol 156 v°. Epilogue en vers. « Ars humanas instruit loquelas... » Fol. 157 v°, derniers mots « ... cantus organum G. appetat. — Mensura monocordi secundum Boetium exprimis numeris multiplicium et superparticularium. Partire totum lineę spatium per quatuor, semper a dextra magada procedens... »

xii[e] siècle. Parchemin. 138 feuillets à longues lignes, 205 sur 125 millim. Provient de l'abbaye de Saint-Evroul en Normandie. Suppl. lat. 1017.

10509. — Antiphonaire noté. Œuvres de Gui d'Arezzo, etc.

Fol. 58. Compilation formée d'après divers auteurs. « Proportio est diversarum rerum ad se invicem comparabilis collacio... » Fol. 63 v° Division du monocorde. « Monocordum compositurus accipe quadram formam quantum volueris longam... » Fol. 64. « Compositio monocordi secundum Enchiriadem. Prima corda notabitur per A... » Fol. 65 v°. Mesure des tuyaux d'orgues. « Primam fistulam quantevis magnitudinis facies... »

Fol. 67 v°. « Incipiunt pauca de tonis omnibus. Dorius habet melodiam a mese et descendit ad licanos ypaton... »

Fol. 71 v°. « Naturalis musica est que nullo instrumento musico, nullo humano pulsu resonat... »

Fol. 73 « Incipit epistola Guidonis ad Teodaldum. — Divini timoris totiusque prudentię... » Fol. 73 v°. « In nomine summe et individue Trinitatis. Incipit Micrologus, id est brevis sermo in musica. Gymnasio Musas placuit... » Fol. 92 v° « ...viget secula. Amen. Explicit Micrologus, id est brevis sermo in musica editus a domno Widoni monacho. »

Fol. 93. Gui d'Arezzo. *Regule de ignoto cantu :* « Temporibus nostris super omnes homines... » Fol. 95, derniers mots «... ex industria componantur. » Et à la suite : « None dicitur a greco, quod est... »

Fol. 95 v°. « Quomodo terminatur monocordum. Prius dividenda est tota linea... »

Ce ms. a été décrit par Lafage, *Diphthérographie*, p. 67.

xii[e] siècle. Parchemin, 98 feuillets à longues lignes, 140 sur 90 millim. Provient de l'abbaye de Saint-Wandrille. Suppl. lat. 990.

10516. — Évangiles et hymnes pour les dimanches, etc...

Fol. 201 v°. « Musica. De Musice rudimentis. — Diffinitio Augus-

tini. Musicen ex nostris, alii recte modulandi scientiam difiniunt, alii autem continuitatem... »

Fol. 211 v°. Derniers mots « ... Hec habui que de musica enarrarem et que ingenuorum puerorum constitutionem superesse mihi videbantur, nam ut est apud Aristotelem, Jupiter non cantat nec pulsat citharam, adde et vulgo protritum proverbium *Vasa inania magis essesonora*. Telos. II calendas. Augusti, anno 1517, a cantore Sebastiano Fabri et cruciensi (?) ».

Fol. 212. « Exercicium musices. »

Fol. 213. « Isagoge in musicen, id est im musicam prefatiuncula. Musice studium quante fuerit olim venerationis quante auctoritatis... » Fol. 216 v° « ... studiosis placuisse intelligam. Valete. Τελως. »

Au fol. 1. « Hic codex est sanctissimi Joannis Baptiste in Rebdorff Dryospolensis (*Eichstädt*) dyocesis ».

xvie siècle. Papier. 310 feuillets à longues lignes, 205 sur 165 millim. Suppl. lat. 506.

11266. — Traité de musique par un certain Aristote.

Le début manque. Fol. 1, premiers mots : « Musica vero dicitur a Musis que secundum fabulam dicuntur filie Jovis... » (Migne, *P. L.* t. 90, col. 921 c. et Coussemaker, I, 251). — Fol. 35, derniers mots : « ... patet altrinsecatio contra eundem. » A la suite sont différents motets notés, en latin et en français.

Sur ce ms. cf. Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, to. III et pl. X.

xive siècle. Parchemin. 41 feuillets à deux colonnes. 150 sur 100 millim. Suppl. lat. 1136.

11267. — Traité de musique mesurée par Francon de Paris.

Fol. 1. « Cum de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverunt... » Fol. 8, derniers mots « ... semiditonus cum dyapente. »

xiiie siècle. Parchemin. 8 feuillets à deux colonnes. 150 sur 100 millim. Fontanieu E. 30. Suppl. lat. 930.

11268. — Antiennes et hymnes notées, précédées de règles sur le chant et la musique.

Fol. 1. « Nota quod regula subscripta debet doceri in manu sinistra et non in destera, et quelibet pars habet suam determinationem in capitulo de constructione. Ubi dicitur gama *ut* ? Gama est nomen

grecum... » Fol. 9, derniers mots : « ... cantari debet per *b* molle. »

xve siècle. Parchemin, 133 feuillets à longues lignes, 87 sur 60 millim. Suppl. lat. 410.

12949. Œuvres diverses d'Aristote, saint Augustin etc...

Fol. 43. Sur la mesure des tuyaux d'orgues. « Si fistulę equalis grossitudinis... semitonium erit. » Publ. dans Buhle : *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des früheren Mittelalters*. Leipzig, 1903, in-8°, p. 104 ; et Gerbert, I, 148, sous le nom d'Hucbald.

IXe ou Xe siècle, Parchemin, 81 feuillets à longues lignes. 270 sur 210 millim. Saint-Germain latin 1108.

12960. — Gloses de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 107. « In musica Martiani haec pauca. — Musica dicitur abaqua eo quod in limphis, id est in undis, reperta est prius ab hominibus. *Jam facibus lassos*, id est deficientes... » Fol. 115 v° « ... *veternum*, antiquum. Expliciunt (?) glosae de musica. Θεοχαρε. »

IXe-Xe siècles. Écriture de différentes mains. Parchemin, 125 feuillets à longues lignes, 275 sur 225 millim. Saint-Germain lat. 1110. Provient de Saint-Pierre de Corbie.

12963. — Traité de Cassiodore sur les Arts libéraux. Extraits de la Musique de saint Augustin.

Fol. 43 v°. Cassiodore. « De Musica disciplina. Nunc veniamus ad musicam que ipso nomine et propria virtute suavis est. Gaudentius... » Fol. 46, derniers mots « ... opusculum conposuit. »

Fol. 57 v°. « Ex libro primo sancti Augustini de Musica. Ab ipso principio numerorum capiamus considerationis exordium... » (Liv. I, chap. XI). Fol. 59, derniers mots « ... haberi quam ceteris numeris convenit. » (fin du chap. XII).

Xe siècle. Parchemin. 61 feuillets à longues lignes, 260 sur 185 millim. Saint-Germain lat. 782. Provient de l'abbaye Saint-Pierre de Corbie.

13020. — Musique de Boèce.

Fol. 58 v°. « Explicit de Musica ». A la suite se trouve la géométrie du même auteur.

Xe siècle. Parchemin. 83 feuillets à longues lignes, 255 sur 195 millim. Saint-Germain lat. 780.

13021. — « De tribus generibus instrumentorum musicę veterum

organicę, auctore ill^mo D. Francisco Bianchini. » — Publ. à Rome, 1742, in-4°. Cf. plus haut, n° 9339.

Fol. 41. « Examen musicum. An revera tales sint in sonis proportiones quales in numeris... Talibus inter sejungi... » en vers.

Fol. 42. « Méthode pour apprendre le chant de l'Église sans l'aide d'aucune gamme. »

Fol. 44. Lettre de dom G. Fillastre à dom Jumilhac au sujet des pieds musicaux. A la suite, notes diverses sur la pratique du chant ecclésiastique.

XVIIe siècle. Papier. 55 feuillets, 275 sur 195 millim. Res. Saint-Germain, paq. 90, num. 3.

13375. — Musique de saint Augustin.

Fol. 1 v°. « Incipit liber de arte Musica. — *Augustinus*. Modus qui pes est... » Fol. 108 v° « ... fecisse videremus. Finit VI liber beati Augustini de musica. Amen. »

IXe siècle. Parchemin. 108 feuillets à longues lignes, 220 sur 125 millim. Saint-Germain lat. 1282. Provient de l'abbaye de Corbie.

13908. — Statuts d'Adalard, abbé de Corbie. Musique de Boèce.

Fol. 54. Musique de Boèce. Le texte s'arrête, fol. 116, à la fin du chap. XI du liv. IV. — Nombreuses gloses interlinéaires et marginales.

IXe siècle. Parchemin, 116 feuillets à longues lignes, 240 sur 175 millim., Saint-Germain, lat. 964. Provient de Saint-Pierre de Corbie.

13955. — Ouvrages divers de Boèce, etc....

Fol. 4. *Musica enchiriadis*. « Sicut vocis articulatę et elementariæ atque individuæ... » Texte incomplet s'arrêtant à ces mots, fol. 3 v°. « ...usque in excellentes. »

Fol. 60. « Incipit musicæ institutionis liber I Anicii Manlii Severini Boetii. Proemium. Musicam naturaliter nobis... » Fol. 105 v°, derniers mots « ...nusquam una. »

Fol. 158 v°. « Definitio Musicæ Fortunatiani. — Musica est scientia bene modulandi. Igitur modulatio a modo est nominata... » Fol. 165 v°, derniers mots « ...et aliorum omnium intersit. »

IXe siècle. Parchemin, 169 feuillets à longues lignes, 210 sur 195 millim. Saint-Germain, lat. 1094.

14080. — Musique de Boèce.

Fol. 1-64. Musique. A la suite, la géométrie du même auteur.

xe siècle. Parchemin, 88 feuillets à longues lignes. S. Germain, lat. 779. Prov. de S. Pierre de Corbie.

14741. — Œuvres diverses de Jean *de Muris*, etc...

Fol. II. Questions sur la musique par Jean *de Muris*. « Incipit musica [super] modos et prolationes cujuscumque temporis, continens omnia principia methodorum. — Partes prolationis quot sunt? 5. — Que? — Maxima, longa, brevis, semibrevis et minima... »

Fol. IV v°. Art mesuré de Philippe de Vitry : « Qua de causa rubee notule ponantur in motetis... » (Coussemaker, III, 21).

Fol. VI. « Quod autem certum est quod in ternario numero... » Fragment de J. de Muris. (Gerbert, III, 293). A la suite, commencement de l'art du déchant du même auteur. « Princeps philosophorum Aristoteles ait in prohemio... »

Fol. VII. « Cum sine cognomine figurarum non possit haberi mensurabilis musice perfecta cognitio... »

Fol. VIII v°. Traité de déchant en français. « Qui veult savoir l'art de deschant, il doibt savoir qu'il sont XIII espèces de chant... »

Fol. IX. Autre traité. « Qui veult faire bon deschant, il doit commenchier... » Fol. IX v° « ...pour avoir quinte. »

xve siècle. Papier, 279 feuillets, à longues lignes et à 2 col., 300 sur 210 millim., Saint-Victor, 680.

14753. — Martianus Capella : *De nuptiis Mercurii et Philologiae*.

Fol. 135. « Incipit de Musica. Jam facibus lassos... » Fol. 152. « Martiani Minnei Felicis Capellę Afri Cartaginensis liber nonus explicit. »

xiie siècle. Parchemin, 152 feuillets à longues lignes, 270 sur 190 millim., Saint-Victor, 1066.

14754. Commentaire de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 80. « Musica dicitur ab aqua eo quod in limphis, hoc est in undis, reperta est... » Fol. 92, derniers mots « ...secute nugis ignosce lectitans. »

Fol. 94. *De Nuptiis* de Martianus Capella. Fol. 194 v°. « Incipit liber nonus ejusdem Martiani de musica. Jam facibus lassos... » Fol. 202 v°. « Explicit ». Nombreuses gloses marginales et interlinéaires.

xiiie siècle. Parchemin, 256 feuillets à 2 col. du fol. 1 à 92; à longues lignes du fol, 95 à la fin, 253 sur 178 millim., Saint-Victor, 1158.

15120. — Traité de l'abaque de Raoul de Laon.

Fol. 41. « De semitonio. Quoniam et Macrobii et Platonis auctoritate CCLVI ad CCXLIII comparatis, semitonium proportionem... » Fol. 46, derniers mots « ...proportionem minime posse per integros explicari. »

XIIIe siècle. Parchemin, 77 feuillets à longues lignes, 140 sur 200 millim., Saint-Victor, 534.

15121. — Algorisme et traités divers de mathématiques.

Fol. 58. Sur les arts libéraux. « Ad aliqualem cognitionem septem artium liberalium obtinendam, primo intelligendum est... » Fol. 62 v°. « Musica dicitur *a moys*, quod est aqua, et *ycos* quod est scientia... » Fol. 63 v°. Fin de la musique « ...et ita sunt ad scientiam. » Derniers mots du traité « ...Et sic apparent aliqua communia circa septem artes liberales. »

XIIIe siècle. Parchemin, 185 feuillets à 2 col. 185 sur 133 millim., Saint-Victor, 798.

15128. — Divers traités anonymes sur la musique.

Fol. 120. *Tractatus de Musica antiqua et nova.* « Ad evidentiam valoris notularum, sci quod quotienscumque... » (Coussemaker, *Scriptores*, III, 364). Fol. 127, derniers mots « ...nec perfecte nec imperfecte. Explicit ars cantus plani... »

A la suite, *Compendiolum artis veteris ac novae.* « Quoniam per ignorantiam artis musice, multi et maxime... » (Coussemaker, *ibid.*, 370). Fol. 129 « ... pronunciari posset ut hic. Explicit ars. »

A la suite, *Compendium artis mensurabilis.* « Si quis artem musice mensurabilis tam veteram quam novam... » (Coussemaker, *ibid.*, 376). Fol. 130 v°. « ...in octava ut hic potest. Explicit ars cantus. »

XIIIe-XIVe siècles. Parchemin, folioté 120-154. Écriture à 2 colonnes, 180 sur 110 millim., Saint-Victor, 659.

15129. — Traité sur l'art du déchant.

Fol. 3. « Figura est representatio vocis in aliquo modorum ordinate... » Fol. 5 v°, derniers mots « ... quid sit falsa musica dicitur in arte de discantu. » (Coussemaker : *Hist. de l'Harmonie au moyen-âge*, p. 274). A la suite se trouvent plusieurs pièces de musique religieuse notées en déchant.

XIVe siècle. Parchemin, 284 feuillets à 2 col., 185 sur 130 millim., Saint-Victor, 812.

15139. — Œuvres diverses de Cicéron, Hugues de Saint-Victor, etc....

Fol. 255. Motets en latin.

Fol. 269, en marge, traité de déchant par Francon de Paris. « Quiconques veut deschanter, il doit premier savoir... » Fol. 270, derniers mots « ...le daarrainne ou double. »

A la suite, autre traité de déchant en latin. « Quando due note sunt in uno sono et tercia ascendit... » Fol. 275, derniers mots « ...brevibus et semibrevibus ut hic. »

Sur ce ms. Cf. Aubry : *Cent motets du XIIIe siècle*, 3e partie, pl. 4.

XIVe siècle. Parchemin. 305 feuillets, 180 sur 105 millim., Saint-Victor, 813.

16201. — Musique de Boèce.

Fol. 83. Début. Le texte s'arrête, fol. 124 v°, à la fin du chap. XIV du liv. V.

XIIe siècle. Parchemin, 125 feuillets à longues lignes, 270 sur 175 millim., Sorbonne, 1816.

16652. — Musique de Boèce.

Fol. 43. Le début manque ; le texte commence à ces mots (milieu du chap. VI du liv. I), « ...quartam vel quintam, nam semper pars... »

Fol. 96 v°. « Iste liber est collegii pauperum magistrorum Parisiensium in theologica facultate studentium, ex legato magistri Geroudi de Abbatis villa. Precium VIII sol.

XIIIe siècle. Parchemin, 96 feuillets à longues lignes, 205 sur 155 millim., Sorbonne, 1759.

16662. — Œuvres de saint Augustin, Isidore de Séville, saint Bernard.

Fol. 2. « Incipit liber primus Aurelii Augustini episcopi cum Licentio habitus de musica arte. Modus qui pes est?... » Fol. 66. « ... Explicit liber IV sancti Aurelii Augustini de Musica. Incipit retractatio ipsius libri. »

Fol. 67 v°. « Incipiunt capitula Ysidori de Musica. Incipit liber Ysidori de Musica. Musica est peritia modulationis... » Fol. 70 v° « ...elevatione et positione. — Incipit prologus sancti Bernardi Claravallensis abbatis in antiphonarium ordinis Cisterciensis. Bernardus humilis abbas Clarevallis... »

Fol. 77. « Incipit prologus cujus supra in gradali ordinis Cisterciensis. Sicut notatores antiphonariorum... »

Fol. 78. « Incipit tonale. *Discipulus*. Quid est tonus? *Magister*. Regula naturam et formam... » Fol. 81 v°. « ...detalibus sufficienter doceri poteris. »

XIIIe siècle. Parchemin, 81 feuillets à 2 col., 209 sur 150 millim. Au fol. 81 v°, cette mention : « Iste liber est collegii pauperum magistrorum studentium Parisius in theologia, ex legato magistri Gueroudi; precio XX sol. » Sorbonne [1399].

16663. — Traité de musique de Jérôme de Moravie.

Fol. 1. « Incipit tractatus de musica compilatus a fratre Jeronimo Moravo, ordinis fratrum predicatorum. — Quoniam, ut dicit Boetius, in prohemio super musicam... » Fol. 187. « ...finito libro sit laus et gloria Christo. Explicit tractatus de musica fratris Jeronimi de Moravia ordinis fratrum predicatorum. »

XIVe siècle. Parchemin, 189 feuillets à 2 col., 247 sur 180 millim. Au fol. 189 v°. « Iste liber est pauperum magistrorum de Sorbonna ex legato M. Petri de Lemovicis quondam socii domus hujus. » Sorbonne 1817.

16664. — Recueil de prières et opuscules divers. Œuvres de Gui d'Arezzo.

Fol. 8. « De modo irreprehensibiliter legendi in choro... » 1 feuillet imprimé.

Fol. 8 v°. Petit traité de musique. « Triplex est musica, scilicet super celestis, celestis et subcelestis... » Fol. 9 v°. « ...modulusque dissonat ejus. » — Ce feuillet est également imprimé sur ce côté : « De psalmodia irreprehensibiliter perficienda. Cum non sufficiat pro bono chori.... »

Fol. 15 *bis*. « Incipit opusculum valde singulare et rarum noviter cum | magna diligentia collectum tractans de octo notadi | gnis usibus sive utilitatibus instrumenti musici dicti | monocordum quod per quemdam communis utilitatis ecclesiasti | ce zelatorem fideliter est renovatum et ad pristinum usum jam | aliqualiter perductum et in dies adhuc amplius perducendum | . — Cum ut quidam sapiens ait, non minus | dedecus sit in Dei ecclesia cantum ignorare | quam litteras magni damni hoc michi visum | ... ». 12 feuillets non chiffrés, impr. en caract. gothiques à longues lignes, s. l. n. d.

Fol. 27. Traité de musique. « Cum, ut quidam ait supiens non minus dedecus sit in Dei ecclesia cantum ignorare quam litteras,

idcirco ut viri... » Fol. 35, derniers mots « ...omnino hucusque immemores extitisse, etc... Finis. Deo gratias. »

A la suite, note sur les proportions.

Fol. 36. « Incipit micrologus id est brevis sermo in musicam editus a domino Guidone pio monacho. — Gliscunt corda meis... Divini timoris totiusque prudentie... » Fol. 39 v° « ...per cuncta viget secula. Amen. Explicit micrologus in musica domini Guidonis peritissimi musici qui floruit in Italia anno Domini M° tricesimo quarto.

Incipit summula musice Guidonis de regulis, numero, proprietatibus et clavibus finalibus tonorum. Primum capitulum. Cum ars musica que inter philosophie filias... » Fol. 44, derniers mots « ...compendiosius possunt memorie commendari. »

Fol. 45 v°. Règles rythmiques de Gui d'Arezzo. « Incipit opus Guidonis. Gliscunt corda meis... » Fol. 46 v° « ...loca cujus ad ipsum. Explicit. » A la suite « Nota pro hujus vocis scilicet *b* mollis... »

Fol. 62-81. Notes et remarques avec exemples sur les prolations, les consonances, etc...

XVIe siècle. Papier. 98 feuillets à longues lignes, 210 sur 140 millim. Reliure aux armes du cardinal de Richelieu. Sorbonne 1479.

17161. — Étymologies d'Isidore.

Fol. 164. Fragment du livre VI de la Musique de saint Augustin. « Augustinus libro VI° de musica. Ego ab anima animari hoc non puto corpus... » Fol. 165, derniers mots « ...passiones. — *Licentius*. Probo et assentior. »

XIIe siècle. Parchemin, 181 feuillets à 2 col., 42 sur 30 centim. Feuillants 20.

17872. — Musique de Boéce.

Fol. 2. Début. Fol. 49 v°, le texte s'arrête aux mots « ... quam est HR » (chap. IV du livre V).

XIe siècle. Parchemin, 171 feuillets à 2 col. 315 sur 220 millim. Saint-Corneille de Compiège 41.

18514. Musique de Boèce, etc...

Fol. 1. Début. « Liber musice Boetii. — Musicam nobis naturaliter... » Fol. 85 « ... generibus nusquam una. — Longobardorum invidia non explicit musica.

Tractatus de musica collectum ex hiis que dicta sunt a Boetio supra atque declaratio musice practice. — Scientia est cognitio rei sicut est et divitur in theoricam et practicam... » Titre des chapitres. Fol. 85 v°

« De numero. Numerus est collectio unitatum... » Fol. 87. « De speciebus musice et proportionibus musicis. Nunc igitur de tertio genere... » Fol. 87 v°. « Sciendum quod ex duplo... » Fol. 88. « De monocordi proportione. Si aliqua linea vel corda... » Fol 89 v°. « De VII signis gammatis et VI vocibus. Septem sunt signa monochordi... » — « De proprietatibus vocum. Habito de signis et vocibus... » Fol. 90. « De paritate et imparitate. Sequitur de tercia parte gamatis... » Fol. 90 v°. « De speciebus singulis musice. Nunc ad declarandum species... » Fol. 94, derniers mots « ... quasi imperfectus tonus ut hic. »

Nombreuses gloses marginales accompagnant le texte de Boèce. Plusieurs figures représentant des personnages ou des êtres fabuleux tenant divers instruments de musique, aux fol. 19 v°, 29 v°, 30, 51 v°, 81 v°.

XIIIe siècle. Parchemin, 94 feuillets à longues lignes. 225 sur 148 millim. Navarre 95.

Nouv. acq. 229. — Recueil de différents traités de médecine et d'astronomie.

Fol. 66. « De cymbalis musicis. Quicumque vult facere cymbala ad cantandum recte sonantia... »

Sur ce ms., voir Delisle (L.) : *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 457.

XIIe siècle. Parchemin. 66 feuillets à longues lignes, 145 sur 111 millim. Reliure aux armes de Ch. Le Goux de la Berchère.

Nouv. acq. 340. — Commentaire de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella.

Fol. 95 v°. « Incipit de musica Marciani. — Facibus, id est flammis... » Fol. 106 « ... ducere vitam. — Explicit liber VIIII M. Marciani Minei Felicis Capellae de musica. »

XIe siècle. Parchemin. 132 feuillets à longues lignes, 225 sur 195 millim. Cf. Hauréau : *Notices et extraits de quelques manuscrits latins*, t. VI, p. 260.

Nouv. acq. 443. — Fragment d'antiphonaire.

Fol. 29. Tonaire, « Primum querite regnum Dei... »

Fol. 34 v°. Divisions du monocorde. « Compositio monocordi secundum Boetium. Quando monocordum componere volueris, accipe quadram formam... — Secundum enchiriaden. Partire totum A per

medium et habebis H... — Secundum Boetium (fol. 35). Totam tabulam divide in IIII et inprima parte pone P... »

xiiᵉ siècle. Parchemin, 36 feuillets, 1-28 à longues lignes, 29-36 à 2 col. 200 sur 145 millim. Libri 78. Cf. Delisle, *Catalogue des fonds Libri et Barrois*, p. 16 (ancien ms. d'Orléans).

Nouv. acq. 544. — Papiers de Sébastien de Brossard sur l'histoire de la Musique. Dictionnaire par ordre alphabétique.

xviiiᵉ siècle. Papier. 348 feuillets, 115 sur 195 millim.

Nouv. acq. 545. — Du même auteur. Recueil.

Fol. 1. Extrait d'un ouvrage de Johannes Albertus Banni intitulé « Dissertatio epistolica de musicae natura » — Extraits d'autres ouvrages imprimés.

Fol. 42. « Acoustique de M. Sauveur », etc.

Fol. 283. « Règles pour faire un bon trio. »

Il existe d'autres manuscrits de Brossard dans le fonds des nouv. acq. françaises, sous les nᵒˢ 4673, 5269, 6355, 6356. Sur ce personnage et sa bibliographie, voir Brenet (M.) : *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (165. — 1730), dans *Mémoires de la soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile de France*, t. XXIII, 1896, p. 72-124.

xviiiᵉ siècle. Papier, 301 feuillets, 225 sur 110 millim.

Nouv. acq. 661. — Traité pour la rénovation de l'usage du monocorde.

Fol. 1. « Incipit novellus musice artis tractatus pro renovando monocordi usu compilatus, in novo studio Friburgensi consumatus et per monocordum novum ad oculum declaratus. — Cum, non minus dedecus sit in Dei ecclesia cantum ignorare quam litteras, idcirco ut viri jam ecclesiastici... » Fol. 25, derniers mots « ... omnino immemores extitisse. » Cf. plus haut, lat. 16664, fol. 27. — Fol. 25 vᵒ. « Tabula hujus tractatus musice. » Fol. 27. Exercices. « Rudimenta incipientibus primo proponenda ».

xvᵉ siècle. Papier, 30 feuillets à longues lignes, 223 sur 172 millimètres.

Nouv. acq. 1618. — Musique de Boèce.

Fol. 1. Début.

Fol. 35, intercalé et d'une autre main, débutant par ces mots « Ab omni superparticulari si continuam ei superparticularem quis auferat proportionem, que est scilicet minor... » Fol. 35 vᵒ « De

instrumentis que flatus inspiratione aguntur, pauca secundum scientię nostrę facultatem, scribere conamur. Fistularum enim mensuram, ut a quibusdam... »

Fol. 69. Fin de la musique de Boèce. Le texte est accompagné de nombreuses gloses marginales et interlinéaires.

xi[e] siècle. Parchemin, 99 feuillets à longues lignes. 247 sur 222 millim. Libri 34. Cf. Delisle : *Catal. du fonds Libri*, p. 85.

Nouv. acq. 1630. — Fragments de divers manuscrits.

Fol. 15. Fragment sur la musique. « Expositio sperarum ordine motuque descripto... » Fol. 15 v° « ... mundanae molis impulsus emittitur. Finit pauca de musica. »

x[e] siècle. Parchemin. Écriture à 2 col. 27 feuillets, 275 sur 200 millim. Libri 85. Cf. Delisle : *Catal. du fonds Libri*, p. 102.

TABLE DES AUTEURS

TABLE DES *INCIPIT* DES TRAITÉS

OU FRAGMENTS ANONYMES

SOURCES ET DOCUMENTS

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE EN FRANCE

INTRODUCTION

Les pages qui suivent sont une simple étude de bibliographie critique. Dans cet ordre d'idées on a peu fait jusqu'ici pour l'histoire de la musique en France et c'est une lacune que l'état actuel de nos recherches doit nous permettre de combler. Il existe pour l'Opéra-Comique français tant de sources variées et d'imprimés de toute espèce que nous avons jugé utile de les présenter dans un ordre méthodique et d'indiquer la valeur particulière de chacun de ces documents.

Il semble bien qu'aucun classement de ce genre n'ait été tenté encore. L'excellente bibliographie de la littérature française de M. Lanson[1] groupe sous les rubriques *Théâtre* ou *Opéra-Comique* un certain nombre d'ouvrages de première nécessité, mais elle ne saurait naturellement prétendre à être complète sous ce rapport. L'étude la plus intéressante nous paraît avoir été faite par un collectionneur érudit, M. Auguste Rondel, qui s'est efforcé, dans une *Conférence sur la bibliographie dramatique et les collections de théâtre*[2], de préciser la chronologie et l'utilité des divers ouvrages de bibliographie et statistique théâtrales, des dictionnaires, catalogues et répertoires.

Quelques historiens qui, à des titres divers, se sont préoccupés de l'Opéra-Comique français, n'ont pas négligé l'étude des sources ou

1. T. III, 1911, in-8°, pp. 656, 658.

2. *Bull de la Soc. de l'Histoire du Théâtre*, janvier-mars 1913 et tirage à part· Lille, 1913, in-4°.

ont fait appel aux documents inédits. Dans ce nombre il faut citer avant tout les deux volumes de M. Campardon sur les *Spectacles de la Foire* (Paris, 1877, in-8°), où se trouvent publiées un très grand nombre de pièces tirées des Archives Nationales, accompagnées de bonnes indications bibliographiques. Avec l'ouvrage du même auteur sur les *Comédiens du Roi de la troupe italienne,* c'est le travail d'ensemble le plus imposant qui ait été conçu dans cet ordre d'idées. Plusieurs monographies ont le mérite de fournir des documents nouveaux : M. Font, dans son travail sur *Favart, l'Opéra-Comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris, 1894, in-8°), utilise plusieurs cartons des Archives de l'Opéra. Malheureusement ce volume, dépourvu de bibliographies, d'index alphébétique et de tables suffisantes, ne peut rendre de grands services. L'excellente étude de M. Michel Brenet sur *Grétry, sa vie et ses œuvres* (1884, in-8°) renferme au contraire les indications les plus complètes et les plus minutieuses [1]. Les divers travaux de M. Arthur Pougin sur *Monsigny et son temps* (1908, in-8°), sur *Duny et les commencements de l'Opéra-Comique* (*Ménestrel*, année 1880), sur *Philidor* (*Chronique musicale,* 1874-1875), ne se proposent guère de nous apporter des documents inédits, mais ont le mérite de fournir parfois d'intéressants tableaux d'ensemble. Enfin M. L. de la Laurencie a publié ici même, en 1912, un important article sur *Deux imitateurs français des Bouffons, Blavet et Dauvergne,* où tout est nouveauté.

Malgré ces recherches, il reste encore beaucoup à trouver et beaucoup à dire sur les musiciens de la Foire et de l'Opéra-Comique : que savons-nous des Gilliers, des Mouret, des Sody, des La Ruette, de tous ceux qui furent les premiers fondateurs du genre ? [2]

Pour l'histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique, on trouve de précieux renseignements dans les études de Arthur Heulhard sur la *Foire Saint-Laurent* (1878, in-16), sur *Jean Monnet* (1884, in-8°),

1. Voir aussi les notes bibliographiques de M. H. de Curzon dans son *Grétry,* de la collection Laurens.

2. Il existe un certain nombre de travaux publiés en langue étrangère qu'il n'est pas permis d'ignorer ; voici les plus importants : N. d'Arienzo : *Origini dell'Opera Comica* (Riv. Mus. Ital., 1895, 1897, 1899, 1900). — Ph. Spitta : *Rinaldo da Capua* (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, III, 1887). — G. Calmus : *Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller* (Leipzig, 1908). — G. Calmus : *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit* (Berlin, 1912, préface). — L. Schmidt : *Zur Geschichte der Märchenoper* (Halle, 1895, in-8°).

dans le *Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique*, de Soubies et Malherbe (Paris, 1887, in-18).

Après les ouvrages généraux et les monographies, il faut enfin mentionner un certain nombre de travaux d'ordre littéraire qui apportent aussi leur contribution au sujet qui nous intéresse; tels sont les livres de M. Barberet sur *Le Sage et le Théâtre de la Foire* (Nancy, 1887, in-8°), de M. Chaponnière sur *Piron, sa vie et son œuvre* (Genève et Paris, 1910, in-8°), de M. Humbert sur *Delisle de la Drevetière* (Berlin, 1904, in-8°). D'une façon générale, on les trouvera indiqués dans la Bibliographie de M. Lanson et nous n'insisterons pas. Enfin l'excellent volume de M. Gaiffe sur le *Drame en France au XVIIIe siècle* (Paris, 1910, in-8°) renferme des considérations intéressantes pour l'esthétique du genre.



Tels sont les ouvrages essentiels à consulter, dont la liste succincte nous montre ce qui a été fait jusqu'ici. On voit qu'ils appartiennent plutôt à l'ordre littéraire qu'à l'ordre musical et que par exemple la musique dans le théâtre de la Foire attend encore son historien.

Dans l'essai de bibliographie qui va suivre nous avons utilisé des manuscrits et des imprimés. Les documents manuscrits sont empruntés aux sources suivantes :

Archives Nationales : série O^1.

Archives de l'Opéra : Carton Favart et Collection des Registres de la Comédie Italienne.

Archives Notariales : différentes minutes relatives aux affaires financières de l'Opéra-Comique et dont on n'avait pas encore songé à tirer parti.

J'ai suivi simplement l'ordre chronologique, de 1715 à 1793, en rappelant d'un mot les péripéties de l'histoire de l'Opéra-Comique, dont j'ai supposé connues les grandes lignes. Les documents sont présentés sous forme d'extraits reliés par des analyses.

Pour les imprimés — dont l'énumération a été strictement limitée aux publications du XVIIIe siècle — un guide s'imposait : le catalogue de la Collection Soleinne, dont le tome V indique à lui seul plus d'ouvrages que nous n'en pouvons réunir aujourd'hui. D'après ce

même catalogue et d'après tous ceux du même genre, j'ai suivi pour les imprimés un ordre méthodique : ouvrages historiques ; mémoires et correspondances ; ouvrages théoriques ; pamphlets, factums et ouvrages de circonstances. J'ai laissé de côté toute la littérature relative à la Querelle des Bouffons, parce que l'inventaire en a été dressé plusieurs fois et parce que les sujets traités dans ces opuscules sont plus du ressort de l'Opéra ou de la musique pure que de l'Opéra-Comique ou de la Comédie Italienne.

Il m'a paru enfin qu'il était indispensable de donner à cette partie de la bibliographie un caractère critique ; parmi les nombreux historiens dont il faut rappeler le nom, quelques-uns, comme Contant d'Orville, ne méritent qu'une mention rapide ; d'autres au contraire, comme les frères Parfaict, par la sûreté de leur information et de leur méthode, restent encore aujourd'hui des guides de premier ordre : il convenait de rendre justice aux uns et aux autres [1].

PREMIÈRE PARTIE

SOURCES MANUSCRITES ET DOCUMENTS INÉDITS

Il ne semble pas que nous possédions sur les spectacles des Foires des documents nouveaux antérieurs aux premières années du XVIIIe siècle. Le Carton Favart, aux Archives de l'Opéra, renferme un certain nombre de *Minutes concernant l'Opéra-Comique en régie* et datées de décembre 1739. On y trouve une série de pièces sans date sur la Foire Saint-Germain et un intéressant État du personnel de la Foire, qui paraît correspondre aux années 1711-1712 : le directeur était La Place, avec des appointements de 50 livres pour la saison, les principaux acteurs, Mlles Bastolet, Drouin, Boyer, Premsy, Évrard, auxquels venaient s'adjoindre les joueurs de marionnettes, Bertrand et sa femme, Mlle Bertrand et son frère. Enfin la troupe était complétée par six symphonistes qui recevaient la somme totale de 60 livres.

On rencontre dans le même dossier différents papiers concernant

1. Le travail qui va suivre complète un volume récemment publié sur l'Opéra Comique français au XVIIIe siècle dans la collection des *Maîtres de la Musique*. Je renvoie également à mes *Notes sur la Comédie Italienne de 1717 à 1789* publiées dans le Recueil trimestriel de la Soc. Intern. de Musique en 1913.

« un projet de la régie des Foires au cas de la Société des trois auteurs [Fuzelier, Le Sage et d'Orneval] avec M. Hamoche et M. de Lille » (1721)[1]. Mais les renseignements les plus précieux sont fournis par deux importants mémoires de Fuzelier ; dans le premier, intitulé « Éclaircissement au sujet de la Régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie Royale de Musique », l'auteur étudie le budget des spectacles forains :

« Il est difficile de fixer un juste État des frais de la Foire, ils ont presque toujours varié suivant l'opiniâtreté intéressée des acteurs et la facilité ignorante des entrepreneurs. Ils ont monté dans quelques foires à plus de 40.000 l. ; ils étaient en 1722 à 36.200 l. ; ajoutez-y le quart des pauvres de 9.050 l. Le total est de 45.250 l. : cela paraît exorbitant, cela est pourtant vray.

A la foire Saint-Germain de l'année[2]....., du temps de Monsieur de Lendivisio et des sindics, la direction de l'Opéra-Comique me fut confiée, mais les engagemens des acteurs avoient été faits antérieurement et désavantageusement par Madame de Beaune. En voicy deux exemples : feu Desgranges, lourd et plat Scaramouche, avoit 2.000 l., feu Moligni, qui ne pouvoit chanter, en avoit autant. Si l'Académie Royale de Musique a tenu registre de cette affaire, comme l'ordre le demandoit, on peut s'éclaicir de la dépense et recette de cette Foire qui, quoy qu'utile à l'Opéra, n'avoit pas été trop bien préparée par ses Régisseurs.

Les frais de la foire de Saint-Laurent de 1739, tenue par le sieur de Pontaut, montoient sans le prix du privilège à 14.462 l. En voicy l'État :

Loyer de la loge 1.600.

Acteurs : Drouillon, 1.000 ; Serigny, amoureux 1.000 ; l'Ecluse 800 ; autres acteurs 600.

Madame de Lille 1.000 ; Angélique 900 ; Le Sage 600.

La Chaussée, maître de ballet et danseur 600.

Orchestre : le s^r Corrette, maître de musique, 600 ; violons à 30 s. par jour, cy 1.350.

Total général : 13.832 l.

1. Signalons aussi plusieurs mémoires concernant les ouvrages de peinture faits pour l'Opéra-Comique et les marionnettes étrangères en 1722, et des quittances signées par la veuve Alard.

2. La date est restée en blanc dans le texte ; mais d'après les frères Parfaict, il ne peut guère être question que de la foire Saint-Germain de 1718.

On donne 50 l. par jour de représentation de leurs pièces aux acteurs depuis plus de 25 ans. Avant ce tarif-là, M. Le Sage et moy nous avions chacun 2.000 l. par foire pour entretenir ensemble un seul théâtre de pièces infiniment plus aisées à faire que celles d'à présent[1]. On se servoit alors de tous les débris du vieux Théâtre Italien et la foire Saint-Laurent étoit plus courte de 42 jours ; ainsy pour les auteurs, cy 4.500... Si on suprime l'opéra-comique, les Danseurs de corde, sauteurs et autres spectacles forains profiteront seuls de sa ruine, ainsy que l'ont prouvé pendant trois ou quatre foires les sauteurs anglois et les Danseurs de corde. »

Dans un second manuscrit qui paraît autographe, Fuzelier raconte longuement comment il fut amené à écrire pour les entrepreneurs de la Foire et nous ne voyons aucune raison de suspecter la véracité de ce récit, essentiel pour l'histoire de l'Opéra-Comique[2].

« J'ignorois totalement l'espèce bouffone des spectacles forains et j'avais pour eux une antipatie fondée sur la prévention, lorsque l'abbé Nadal entreprit de m'y faire travailler. M. le duc d'Aumont qui a été ambassadeur en Angleterre daigna se mesler à cette petite négociation. Ses conseils triomphèrent de mes scrupules. Je n'aurois pas hésité, si j'avois eu dès ce temps-là l'exemple de M. Le Sage qui a prouvé par plus d'une pièce que de bons écrivains pouvoient s'occuper de ce travail comique. La foire alors persécutée par la Comédie-Françoise ne représentoit que par des écriteaux. L'histoire de la fortune et des variations de ses divertissements est détaillée assez clairement dans la préface qui est à la tête du Recueil général rédigé par mes chers confrères Le Sage et d'Orneval, ainsy je ne répéteray point icy ce qu'ils en ont publié et je me contenteray de vous donner un catalogue des pièces que j'ay données sur ce théâtre si souvent renversé, tant celles que j'ay composées seules

1. Cf. sur les honoraires des auteurs cet intéressant passage, daté de 1726 : « M. Piron crie à l'injustice contre les entrepreneurs de l'Opéra-Comique qui ne lui payoient point les honoraires de sa pièce du *Fâcheux Veuvage* (8 représentations), sous prétexte qu'elle étoit tombée et que les représentations ne produisirent rien. Il prouve que le mauvais tems seul a fait son peu de succès et que Mrs Le Sage et d'Orneval ont tiré 2000 l. du *Temple de Mémoire* et des *Enragés*, quoique ces pièces n'eussent pas produit au-dessus de 200 l. par représentation dans la même foire Saint-Laurent. » Bibl. de l'Arsenal, ms. 3534, fo 27. — Ledit manuscrit, intitulé *Anecdotes sur l'Opéra-Comique*, renferme plus d'une indication intéressante.

2. Ce récit a été signalé par M. Font, *Favart*, p. 58.

que celles qui ont profité de la lumière de mes associés. Je marqueray par un I et un R majuscules les Pièces imprimées dans le Recueil de l'Opéra-Comique et par un I seulement celles qui sont imprimées séparément. Au reste vous ne serez peut-être pas faschée d'aprendre que je suis le Parain de l'Opéra-Comique, qui avant de porter ce nom s'appelait la troupe de Belair, la troupe d'Alar, etc... au gré des entrepreneurs qui le conduisoient.

Foire Saint-Laurent de l'année 1711 : *Arlequin Énée*, en écriteaux par la troupe d'Alar et ensuite *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, aussy en écriteaux.

Foire Saint Germain, 1712 : les *Festes Parisiennes*, espèce de parodie des *Festes Vénitiennes* et le *Pédant Scrupuleux* en écriteaux. Les Spectacles furent interrompus par la mort du Duc et de la Duchesse de Bourgogne et du Duc de Bretagne leur fils.

En 1713, l'Opéra, attendri par les malheurs et les écus de la foire, luy permit de chanter des vaudevilles. La troupe de Belair, dont les principaux acteurs étoient Baxter anglois, joli Arlequin, Saurin mezzetin, Hamoche Pierrot et Mme Maillard, Colombine enjouée, débuta par l'*Opéra de Campagne*. La dernière représentation de cette pièce ne se fit par ordre de la Cour qu'à minuit et le spectacle étoit plein dès midy. M. V. et M. de Berri, accompagnés de M. le duc d'Orléans depuis Régent et d'un nombreux cortège de seigneurs et de dames de la plus haute qualité, l'honorèrent de leur présence, après avoir parcouru les divers amusemens de la foire. Ils avoient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier Ballet que j'ay donné intitulé les *Amours déguisés*. Ces Princes passèrent toute une journée aux spectacles qui les occupèrent depuis cinq heures du soir jusqu'à plus de deux heures du matin. Ils soupèrent à l'Opéra même sans sortir de leurs places, entre le second et le troisième acte ; l'orquestre remplit cet intervalle. L'ambigu qu'on leur servit fut préparé dans la loge de Thevenart acteur qui sera longtemps regreté. L'*Opéra de Campagne* fut suivi d'une *Parodie de Psiché* en un acte, *Colombine devineresse* en deux actes et les *Pèlerins de Cithère* en un acte. *Arlequin Larron, Pierrot et juge*, sujet italien demandé par les acteurs en trois actes.

Foire Saint-Germain, 1714. La *Matrone d'Ephèse* en deux actes avec un prologue, les *Mal-assortis* en deux actes avec un prologue. Le succès de ces deux pièces fut éclatant.

Foire Saint-Laurent, 1714. La *coupe enchantée* en deux actes avec un prologue, elle ne fut pas goûtée. Pour donner un exemple de patience poétique aux auteurs parodiés, je m'étois égaié dans le Prologue aux dépens d'un de mes Opéras qui languissoit alors sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. M. d'Argenson le père qui a primé dans tous les postes qu'il a remplis, étoit lieutenant de police; il effaça tous les traits satiriques que je m'étois lancé moy mesme, en disant que si mon Opéra n'étoit pas heureux, il méritoit de l'estre. On luy représenta vainement que l'auteur de l'Opéra l'étoit aussi de sa parodie. « Oh bien, ajouta-t-il, je ne veux pas qu'il se critique. » Cet opéra étoit *Arion;* il n'eut que 23 représentations. — *Les Aventures d'Arlequin au bal du Cours*, succès médiocre.

Foire Saint-Germain, 1714. *Arlequin grand vizir,* sujet italien donné par Dominique et complété par moy en trois actes. Chute complette.

Foire Saint-Laurent, 1715. *Arlequin déserteur* en deux actes et *Arlequin deffenseur d'Homère* IR, en un acte. Ce vaudeville qui est un badinage au sujet de la fameuse affaire des anciens et des modernes, plaidée si obstinément par Me Dacier et M. de la Motte, eut une des plus brillantes destinées. Tous les spectacles interrompus par la mort de Louis XIV cessèrent pendant un mois et la foire eut permission d'ouvrir pendant tout le mois d'octobre.

Foire Saint-Germain, 1715. Toscan, arlequin vanté dans la province, vit échouer sa représentation à Paris, en remplaçant mal. Mais, malgré sa disgrâce, on applaudit le *Temple de l'Ennuy,* prologue, suivi de deux pièces d'un acte chacune, l'*École des Amans* et le *Tableau du Mariage* IR. L'Arlequin se plaignit et dit qu'on ne luy donnoit point de jeu. Cela m'engagea à composer *Arlequin jouet des fées* ou les *Folies de Rosette*, pièce farcie de lazzi italiens où cette Rosette, jeune et très aimable gascone de quinze ans, jouoit en cavalier un rolle qui procura un succès triomphant à cette comédie en trois actes.

C'est après cette foire que les Comédiens Italiens arrivèrent à Paris.

Foire Saint-Laurent, 1716. *Arlequin devin par hazard* ou le *Lendemain de noces,* comédie en trois actes qui dura pendant presque toute la foire. Baxter reprit le masque d'Arlequin et Mlle Delille, actrice gracieuse, débuta sous le nom d'Olivette.

Arlequin gouverneur, avec une parodie d'*Alcide et Déjanire* en trois actes. Succès médiocre.

Foire Saint-Germain, 1717. *Le Voyage du Parnasse*, prologue, *Olivette suivante et maîtresse* d'un acte et *Pierrot furieux*, imitation de *Roland*, d'un acte souvent reprise; *la Vie est un songe* en trois actes, tombée.

Foire Saint-Germain, 1718. *Les Arlequins de Rencontre*, prologue; *le Réveillon des Dieux*, prologue; *le Pharaon* d'un acte IR. Cette pièce fut différée jusqu'au vingt de février par ordre de Mgr le Duc qui vint à cette première représentation avec Mme la Duchesse, accompagnée d'une cour nombreuse; la *Gageure de Pierrot*, d'un acte; *Pierrot reine de Monomotapa*, d'un acte; les *Animaux raisonnables*, d'un acte avec Le Grand. Toutes ces pièces réussirent extrêmement, excepté *Pierrot reine de Monomotapa*. Mme la duchesse de Lorraine qui était alors à Paris les honora de sa présence.

En 1719, le privilège de chanter aux foires fut annulé par le crédit du Théâtre jaloux et la tolérance permit en 1720 (Foire Saint-Laurent) de représenter *Madame Honesta* ou le *Diable Marié* en trois actes avec un prologue, *les Coffres* en deux actes, sujet tiré des contes arabes, *le Camp des Amours* d'un acte et *l'Oracle muet*. Ces pièces furent heureuses.

Foire Saint-Germain, 1721. *Diane et Endimion*, d'un acte I R et *la Forest de Dodone* aussi d'un acte I R. Ces deux pièces eurent du succès.

Foire Saint-Laurent, 1721. En prose *la Boîte de Pandore* en un acte et j'ay aussy travaillé à la *Teste Noire* et au *Régiment de la Calotte* aussi d'un acte. Ces pièces furent jouées par Francisque et sa troupe et réussirent parfaitement.

Le privilège de l'Opéra-Comique fut encore suprimé à la sollicitation des comédiens françois et pour éluder les ordres de M. le Régent que je savois n'avoir accordé cette suppression qu'aux instances redoublées d'un seigneur qui protégeait le fameux Baron rentré depuis peu à la Comédie-Française, j'imaginay pour la Foire Saint-Germain, 1722 le projet de *Marionnettes étrangères*. On fit tomber Francisque qui jouoit à la muette dans le même préau et les Comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence de *Pierrot Romulus* une autre parodie sur la même tragédie. *L'ombre du cocher poète* et *Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique* qui précédèrent

Pierrot Romulus subsistèrent constamment avec luy jusqu'à la fin de la foire. Ce spectacle bouffon attira un concours prodigieux de spectateurs. Toute la cour l'embellit plus d'une fois et Mgr le Régent qui avoit suprimé l'Opéra-Comique daigna le visiter avec tout le cortège pompeux de son rang.

Le privilège fut rétabli pour la Foire Saint-Laurent 1724 et cédé à de nouveaux entrepreneurs. A la Foire Saint-Germain précédente je donnay à la troupe de Dolet, qui jouoit par tolérance, les *Vacances du Théâtre*, pièce d'un acte qui renfermoit une critique d'*Inès de Castro*, tragédie, de *Nitocris*, tragédie, de l'*Impatience*, comédie, de l'*Ami de tout le monde*, comédie, *Mariane*, tragédie, le *Prince Travesti*, comédie et les *Anonimes*, comédie jouée une demi fois seulement au Théâtre Italien. Ces *Vacances du Théâtre* ont eu un très brillant succès et ont été imprimées.

Foire Saint-Laurent, 1724. Le *Déménagement*, prologue, les *Bains de Charenton* où j'avois inséré une scène critique sur l'opéra de *Thétis et Pelée* jouée par la charmante Petitpas alors enfant et fort applaudie; les *Vendanges de Champagne*. Ces deux pièces réussirent avec éclat, j'y joignis l'*Assemblée des Comédiens de la Foire* d'un acte.

Foire Saint-Germain, 1724. *L'Audience du Temps* ou l'*Occasion*, d'un acte, *Pierrot Perette*, de deux actes et les *Quatre Mariane*, critique de toutes les tragédies qui apportèrent ce nom-là sur la scène. Cette parodie eut près de quarante représentations; elle a été imprimée.

Foire Saint-Laurent, 1725. *L'Enchanteur Mirliton*, prologue, des scènes critiques dans le *Temple de Mémoire*.

Foire Saint-Germain, 1726. Les *Songes*, d'un acte, critique; la *Grand'mère amoureuse*, en trois actes, parodie d'*Atys*, avec d'Orneval et les *Stratagèmes de l'Amour*, parodie d'un ballet de ce nom qui fit tomber sa critique en tombant luy mesme en hiver après trois représentations.

Foire Saint-Laurent, 1726. *Le Saut de Leucade*, d'un acte; *Ajax ou le Galand brutal*, parodie aussi d'un acte avec un prologue, faible succès. *Les Comédiens corsaires*, prologue critique, *l'Obstacle favorable* et les *Amours déguisés*, espèce de parodie du ballet de ce nom. Bon succès.

Foire Saint-Germain, 1727. *Les Noces de Proserpine*, d'un acte

critique, a réussi; dans cette année le privilège de l'Opéra-Comique a encore changé de main.

Foire Saint-Laurent, 1728. J'ay travaillé avec mes associés aux pièces qu'ils ont données pendant cette foire et fait les *Amours de Protée,* parodie d'un ballet qui paroissoit alors à l'Opéra. I R.

Foire Saint-Germain. 1729. J'ay travaillé pour Pontau, entrepreneur nouveau de l'Opéra-Comique, à la *Tante Rivale* en trois actes qui n'a point réussi et donné la parodie de *Tancrède* qui a ramené le public en foule.

Foire Saint-Laurent, 1729. *Pierrot Céladon* en trois actes. Cette pièce n'a point plu aux spectateurs.

Foire Saint-Germain, 1730. *Le malade par complaisance* en trois actes, pièce remplie d'un jeu italien qui fut mal exécuté. Le *Bal du Parnasse,* d'un acte, critique qui a échoué.

Foire Saint-Laurent, 1730. L'*Industrie*, prologue et l'*Espérance*, d'un acte. Bon succès, ainsi que les *Routes du Monde*, aussi d'un acte.

Foire Saint-Laurent, 1732. Les *Intéressts du village*, d'un acte; l'*Epreuve des Fées*, d'un acte. Succès médiocre; la *Réconciliation difficile*, prologue trouvé froid; le *Che.....*, parodie de *Scilla* d'un acte, amusante et bien reçue.

Foire Saint-Laurent, 1733. *Les Sincères malgré eux,* d'un acte, n'ont point réussi et le *Départ de l'Opéra-Comique* avec Panard.

Foire Saint-Germain, 1737. *L'Eclipse favorable* en un acte, a réussi.

Foire Saint-Germain, 1739. *Le Jaloux de rien* en un acte, a réussi. »

* * *

On sait que Boizard de Pontau, directeur de l'Opéra-Comique de 1735 à 1742, fut remplacé en 1743 par Jean Monnet, lequel ouvrit son théâtre à la foire Saint-Laurent le 8 juin 1743; il avait engagé Favart comme régisseur aux appointements annuels de 2.000 l. Divers États conservés dans les papiers de Favart nous donnent d'intéressants renseignements sur le personnel des théâtres forains en 1744 et 1745[1].

1. Etats analysés sommairement par M. Font, *op. cit.*, p. 124.

Voici d'abord l'*Etat des engagements des acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes, receveurs, portiers et autres personnes employées à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent 1744*. L'orchestre reçoit 4.100 l. : pour la foire Saint-Germain de la même année, le chef avait été Blaise, qui recevait 400 l.; à la foire Saint-Laurent, Blaise est remplacé par Boismortier qui, après avoir demandé 500 l. pour la saison, finit par se contenter de 400. Six violons : Mangean à 400 l, Exaudet à 250, Guillebaud à 200, Chauvet à 150, Charpentier à 150, et X... à 150; deux violons extraordinaires, Leraut et Marella. Les cors de chasse sont Dilesius à 300 l. et un Allemand à 150. Trois violoncelles : Martin à 300 l., Salentin à 200, Chabrun à 150; une contrebasse, Spourny à 300; un violoncelle extraordinaire : Moulinghem à 150. Deux flûtes ou hautbois : Breteuil à 150 l., Bureau à 200. Deux bassons : Dard à 300, Saint-Suire à 150. Un copiste de musique à 100.

La troupe se compose de douze acteurs et de douze actrices, qui reçoivent la somme totale de 10.600 l.; les premiers sujets sont Dreuillon, l'Écluse, Marville, Mlle Darimath, Mlle Brillant, Mlle Beauménard. Le corps de ballet reçoit 4.150 l.; le danseur Noverre est engagé à 500 l. pour la durée de la Foire; Mlle Lany reçoit 400 l. Les frais généraux s'élèvent à 28.779 l.

Les États concernant les foires de 1745 sont à peu près analogues; le chef d'orchestre est toujours Boismortier.

*
* *

Nous nous proposons d'étudier à présent les différents baux signés pour l'Opéra-Comique de 1743 à 1789. On sait que l'Académie Royale de Musique se réservait le droit d'accorder, moyennant finances, le privilège de l'Opéra-Comique et qu'elle en tirait chaque année un bénéfice appréciable; nous n'avons pas à revenir sur cette question que nous avons déjà traitée ici même.

En mars 1743, Jean Monnet obtint le privilège de l'Opéra-Comique pour six années moyennant 15.000 l. par an[1]. Le spectacle était alors en fort mauvais état; « l'orchestre étoit composé par des gens qui jouoient aux noces et aux guinguettes ». Monnet fut entraîné

1. *Supplément au roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, 2 vol., Londres, 1776, in-16, t. I, p. 44.

à de grands frais pour remettre à neuf son théâtre et renouveler son personnel. Son bail fut résilié le 1er juin 1744, et le 3 octobre, à la requête des créanciers de Boizard de Pontau, Monnet vendit à Berger, directeur de l'Opéra, tous les effets et « ustancils » provenant de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent[1]. Le détail en est fort curieux : citons simplement « un buisson sur châssis et un rosier servant à la rose » (4 l.)[2], « le cheval Pégaze d'osier garni de papier » (6 l.). Le prix de vente total fut de 4.733 l.

Le 25 août 1749, le privilège de l'Opéra fut concédé au bureau de la Ville de Paris; les régisseurs obtinrent le rétablissement de l'Opéra-Comique en 1751 ; le 20 décembre, Jean Monnet signa un bail de six ans à compter du 1er janvier 1752, moyennant 12.000 l. pour les deux premières années et 15.000 pour les quatre suivantes[3]. Le 5 décembre 1755, par un acte signé du prévôt des marchands, la concession faite à Monnet était prorogée pour trois années[4].

Le 3 décembre 1757, le privilège de l'Opéra-Comique fut cédé par Monnet à Julien Corby; le bail indique que Monnet demeurait alors rue et faubourg Saint-Lazare, et Corby, négociant, rue de Richelieu[5]. Une clause fort importante concerne la magnifique salle de spectacle que Monnet avait fait construire en 1752 au faubourg Saint-Laurent : Corby acquiert le théâtre, le matériel et le bail du terrain passé par Bourgot et consorts, pour neuf ans, par acte du 1er juillet 1752[6]. La redevance due à l'Opéra restait fixée à 15.000 l., soit 7.500 par foire; le prix total de vente était de 83.000 l., dont 40.000 comptant; pour le reste, Corby devait servir 4.300 l. de rentes viagères. A cet effet, Corby « affecte, oblige et hypothèque tous ses biens meubles et immeubles, particulièrement les biens et héritages lui appartenant au village du Mesnil près Dammartin ». Le 9 août 1751, le comte de Stainville, ambassadeur à Vienne, lui avait constitué 150 l. de rentes au principal de 3.000 l.

1. Arch. Opéra. A[3].

2. Il s'agit de la *Rose*, opéra-comique, chef d'œuvre de Piron (5 mars 1744).

3. Minutes Gervais ; Me Père, successeur.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. On trouve les plans de cette salle dans le recueil de l'architecte Dumont : *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*, Paris, S. d. (1766) gr in fo. Planche VII. Le théâtre était un bâtiment rectangulaire comprenant premier et deuxième amphithéâtre, premières et deuxièmes loges.

L'acte de cession comporte quelques pièces justificatives, telles que « l'inventaire des décorations, habits, ustensiles et autres effets qui composent le magasin de l'Opéra-Comique. » Ce document permettrait de reconstituer la mise en scène et les costumes des principales pièces de la foire. Citons « la décoration flamande comprenant différentes boutiques de foire, une montagne, maison de village, arbre planté au-devant, deux fermes en toiles appliquées sur chaque côté du théâtre »; voici encore « un dragon à tête mouvante », « un châssis de vaisseau brisé par la tempête », etc.

Nous apprenons enfin que Monnet avait engagé pour la Foire Saint-Germain de 1758 quelques acteurs et actrices d'avenir, Parent, La Ruette, Bouret, Delisle, M[lles] Deschamps, Dazincourt, Petitpas, Luzy, Constantin; on remarque dans l'orchestre M. Sarcy, répétiteur, Adam et Chindelaret, cors de chasse à 800 l.

Corby n'avait pas signé pour son propre compte, mais au nom de ses associés, Favart, Moët et Dehesse. Par un acte du 4 janvier 1758, Rebel et Francœur, directeurs de l'Opéra, approuvent la cession faite à Corby; ils lui accordent un bail de six ans, à compter du 1[er] janvier 1761, moyennant 20.000 l. pour les trois premières années et 22.000 pour les trois autres. Favart est chargé de la direction artistique et reçoit, outre son douzième, un traitement annuel de 4.000 l. Moët est préposé aux relations extérieures et à l'administration intérieure et particulière du spectacle. Tous les biens des contractants demeurent affectés et hypothéqués en exécution des présentes[1]. L'acte d'association fut définitivement signé le 5 janvier 1758; il spécifiait que J. B. Dehesse — dont il n'était point fait mention dans les actes précédents — serait chargé de la direction des ballets[2].

* * *

Cette association ne subsista pas longtemps. On sait qu'au début de 1762, l'Opéra-Comique fut supprimé et réuni à la Comédie Italienne. Nous nous sommes expliqué ailleurs sur les raisons purement financières de cet événement; il n'est pas sans intérêt d'indi-

1. Minutes Baron. Me Poisson, successeur.

2. Arch. Opéra. Carton Favart. Coste de Champeron, sous-associé, ne figure point dans les contrats ci-dessus. Il est pourtant mentionné par Favart dans sa correspondance.

quer la véritable campagne de presse qui le précéda et le provoqua. D'importants Mémoires furent lancés à ce sujet dans le public ou adressés aux premiers gentilshommes de la Chambre, de qui dépendaient les Comédiens Italiens. La plupart sont favorables à la réunion.

Un *Mémoire pour la réunion de l'Opéra-Comique* examine les conditions financières dans lesquelles la fusion est possible. « Comme l'on doit s'attendre à beaucoup de cabales, tant de la part non des amateurs de l'Opéra-Comique, mais bien du lieu où il se donne, qu'il y en aura aussi beaucoup même de la part des acteurs de l'ancien Opéra-Comique, l'on pense qu'il conviendroit de laisser désirer pendant quelque temps au public les pièces qu'il est accoutumé de voir à l'Opéra-Comique; pendant ce temps, il oubliera les acteurs qui eux-mêmes prendront parti dans la province. L'on croit donc qu'il conviendroit d'être trois ou quatre mois au moins, sans que l'on parlât des anciens Opéras-Comiques à la Comédie Italienne et que l'on les réservât pour l'été qui est une saison morte..... [1] »

Un *Mémoire pour le soutien des spectacles* prend un ton beaucoup plus agressif : l'Opéra-Comique est un « spectacle qui ne sert qu'à détruire le bon goût et à corrompre le talent de plusieurs auteurs qui l'auroient utilement employé à d'autres théâtres..... La bonne compagnie, qui ignoroit autrefois le langage trivial et grossier, est obligée de se transporter aujourd'hui, pour suivre le torrent qui l'entraîne, dans la boutique de Blaise le savetier, pour voir s'il a l'esprit, le jargon et le dégoûtant de son état, tandis que nos plus belles pièces sont abandonnées [2] ».

Mêmes arguments dans un *Mémoire pour prouver la nécessité de soutenir les spectacles*. « Le tort que l'Opéra-Comique fait aussi bien à l'Académie Royale de Musique qu'aux spectacles français et italiens s'est accru au point qu'au premier soupçon de la réunion que l'on propose, ils ont été tous trois presque déserts; on peut dire sans crainte d'en être démenti qu'en donnant leur plus belles pièces par les meilleurs auteurs, ils ne retiroient pas tous leurs frais, tandis qu'à cet autre spectacle on étouffoit dans la foule des spectateurs trois heures avant le commencement des pièces et que ce

1. Arch. Nat. O[1] 851, f° 48.
2. O[1] 851, f° 50. Cf. Campardon, *Théâtres de la Foire*, t. II.

délire, ce goût de frivolité et d'équivoques a gagné jusqu'aux auteurs ». L'auteur conclut que « cette réunion généralement désirée par les bons patriotes doit produire un avantage réel à l'Opéra et est le seul moyen qui, avec la suppression du quart des pauvres, peut indemniser la troupe italienne des frais qu'elle lui occasionnera et la mettre en état de payer ses dettes [1] ».

Le *Mémoire pour prouver la nécessité de soutenir les spectacles et en réponse à l'Opéra* fait valoir un argument assez sérieux : « Il est de plus à observer que l'Opéra-Comique qui dans son origine n'avoit lieu que trois mois de l'année et avec même des restrictions dans son exécution, a été aboli plusieurs fois et qu'il dure aujourd'hui plus de six mois, et qu'en un mot tout ce qui tend à l'établissement d'un nouveau spectacle ne peut être que contraire à ceux de la nation [2]. »

Dans certains écrits on trouve représentée l'opinion adverse : le 24 décembre 1761, le corps de ville de Paris présente un Mémoire nettement hostile à la réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne, laquelle pourrait porter préjudice aux privilèges et avantages de l'Opéra [3]. En somme tous les arguments se réduisent à celui-ci : le succès dramatique et financier de l'Opéra-Comique provoque l'inquiétude, la jalousie, la haine de tous les autres spectacles [4]. Nous ne possédons malheureusement pas de dossiers assez complets pour suivre les rapports et les délibérations des premiers gentilshommes de la Chambre. Le 28 janvier 1762, le comte de Saint-Florentin écrivait au duc d'Aumont :

1. O[1] 851, f° 55.
2. O[1] 851, f° 55.
3. O[1] 849.
4. Parallèlement à ces négociations, on peut suivre dans la Correspondance de Favart (Éd. Dumolard, 1808) les mouvements de l'opinion publique. Favart écrit le 12 décembre 1761 : « On est toujours dans l'attente de la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne. » Puis, le 8 novembre : « L'Opéra-Comique a eu un succès si brillant la foire dernière qu'il a réveillé la jalousie des autres spectacles. Il est maintenant question d'un autre projet de réunion de l'Opéra-Comique avec le grand Opéra. S'il a lieu, on verra *Blaise le Savetier* ou le *Maréchal* représenté à la suite d'*Armide*; cela sera curieux. » Voici les commentaires du 12 janvier 1762 : « Enfin, enfin, enfin, voilà le sort de l'Opéra-Comique décidé ; la réunion aura son plein et entier effet au premier février prochain. Plus d'Opéra-Comique aux foires, mais sur le Théâtre Italien pendant toute l'année, à l'exception cependant de la semaine de la Passion, dans le cours de laquelle on représentera, comme à l'ordinaire, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Germain, nos petits opéras bouffons pour l'intérêt des pauvres et l'édification des badauds. »

« J'ay, Monsieur, pris de nouveau les ordres du Roy au sujet de l'Opéra-Comique. Sa Maj[té] m'a fait l'honneur de me dire qu'elle ne jugeoit pas à propos de rien changer à sa première décision qui portoit qu'elle trouvoit bon que M[rs] les premiers gentilshommes de la Chambre fissent représenter l'Opéra-Comique sur le Théâtre qu'ils jugeroient à propos pendant le temps des foires seulement, excepté pendant la semaine de la Passion, à moins que l'Opéra-Comique continuât de jouer à la foire. Et sur la demande contenue dans le mémoire de M. le Maréchal de Richelieu que j'avois présenté à Sa Maj[té] de pouvoir prendre quelques acteurs de l'Opéra-Comique pour les faire entrer dans la Troupe Italienne, Sa Maj[té] laisse M[rs] les premiers gentilshommes de la Chambre les maîtres de prendre quelques-uns de ces acteurs, en cas qu'ils demandent à entrer dans cette troupe. Je vous suplie d'être toujours persuadé de l'attachement très parfait avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur[1].

St Florentin

En conséquence de cette lettre, les premiers gentilshommes de la Chambre prenaient, le 29 janvier 1762, la décision suivante : « Il a été convenu que les S[rs] La Ruette, Audinot et Clairval et les D[lles] Deschamps et Neissel seroient admis dès ce moment dans la troupe des Comédiens Italiens ordinaires du Roy et que jusques à Pasques il jouiroient des apointemens portés par leurs engagemens de l'Opéra-Comique. Ils assisteront aux assemblées avec voix délibérative et auront droit de jetton selon l'usage. — Ils ouvriront le Théâtre à la Comédie Italienne mercredy prochain 3 février par *On ne s'avise jamais de tout* et *Blaise le Savetier*. — La réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne n'ajoutera aucune entrée à celles qui existent actuellement à la Comédie et dorénavant les auteurs des Opéras Comiques, tant de la musique que des paroles, n'auront droit de donner qu'un billet chacun par représentation de leurs pièces[2]. »

La cession faite par Corby et ses associés à la Comédie Italienne fut réglée par l'acte important du 21 février 1762 ; en voici les dis-

1. Lettre annexée à une minute du notaire Baron, 21 février 1762.
2. O[1] 851.

positions principales : la Comédie Italienne jouira du privilège de l'Opéra-Comique depuis le 3 février 1762, pendant les cinq années qui restent à courir, d'après le bail de 1758. Les comédiens acceptent toutes les conditions du bail Francœur. Corby leur cède la salle du Faubourg St Germain, « la salle de spectacle et les bâtiments qui sont construits au Faubourg St Laurent sur un terrain appartenant à divers particuliers avec toutes les décorations, machines, ustensiles et autres choses qui les composent et la galerie saillante construite en dehors de la salle du Faubourg St Germain ; et enfin toutes les décorations, machines, meubles de théâtre, habits, paroles et musique des opéras comiques et pièces de ce spectacle, simphonie, musique et autres effets de toute espèce composant le magasin de l'Opéra-Comique et généralement tout ce qui sert à l'exploitation dudit spectacle. » Les Italiens garantissent tous les engagements financiers pris par Corby, dont 2844,13 au caissier pour avances diverses, 2.000 de rente viagère à Monnet sur les 4.300 constituées par l'acte de 1757, 200 de rente annuelle au Sr Serpente pour la construction d'une galerie dominant le jardin de sa maison Faubourg St Germain ; enfin la Comédie remboursera à Corby et à ses associés la somme de 54.000 l. placée dans l'entreprise. Le 2 mars les Italiens avaient versé 33.591,13 à Corby, Moët et à la dlle Raymond, qui ne figurait pas dans les contrats de 1757 ; il n'est pas fait mention de Favart[1].

Pour le remboursement des fonds aux associés, La Ferté proposa un emprunt de 54 000 l.[2]; le 12 juin 1762, on décida d'emprunter 12 000 l. à Colet d'Hauteville[3]. Enfin « la salle de la Foire St Laurent sera détruitte incessamment ; on tâchera de se défaire des matériaux le plus avantageusement qu'il sera possible[4]. »

* * *

La période héroïque de l'Opéra-Comique est désormais finie ; nous n'avons plus à étudier que quelques baux passés entre 1762 et 1793. Le 29 janvier 1766, Rebel et Francœur concédent le privi-

1. Minutes Baron.
2. O¹ 851, fº 32.
3. O¹ 852.
4. O¹ 851.

lège de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne pour dix-huit années, à commencer au 1er janvier 1767. Ce privilège comporte, suivant la formule usitée depuis la fin du XVIIe siècle, « le droit exclusif de jouer le spectacle de l'Opéra-Comique composé de vaudevilles, danses, machines, décorations, symphonie et morceaux de chant. » La concession était faite moyennant la redevance annuelle de 30.000 l. payables par mois, à raison de 3333 l. 6 s. 8 d. pour six mois d'hiver et 1666 l. 13 s. 4 d. pour six mois d'été[1].

Les clauses mêmes du traité renseignent d'une façon très intéressante sur le genre de musique légalement réservé au théâtre, contre lequel l'Opéra prend toutes les garanties possibles. Les Comédiens Italiens s'engagent « à ne pouvoir pendant toute la durée de la présente concession, insérer dans aucune pièce nouvelle aucuns chœurs simples ou composés, de manière que ledit spectacle ne puisse avoir en façon quelconque la forme de l'opéra soit français soit français soit italien. » Il leur est interdit de jouer quoique ce soit appartenant au fonds de l'Opéra, « mais les dits sieurs Comédiens Italiens resteront dans la possession de jouer des pièces de leur théâtre et celles de l'Opéra-Comique qui sont faites et dans lesquelles on peut avoir employé des morceaux de chant d'Opéra, telles qu'elles ont été données et représentées jusqu'à présent, même dans le droit de jouer des *parodies* d'opéras, ainsi que cela s'est pratiqué de tous temps ». Les articles suivants devaient atteindre plus directement le répertoire de l'ancien Opéra-Comique : « lesdits sieurs Comédiens ne pourront non plus faire venir aucuns bouffons d'Italie, ni se servir de ceux qui pourroient se présenter à eux, ni faire exécuter sur leur théâtre aucuns intermèdes ni opéras italiens par qui, ni sous quelque prétexte que ce soit. Ils ne pourront point représenter des pièces en un ou plusieurs actes qui forment des ouvrages de musique suivie, tels que les *Troqueurs* et autres de pareille nature ». Cette dernière clause avait une extrême importance : elle réduisait la Comédie Italienne à la forme classique de l'Opéra-Comique, où le dialogue en prose alterne avec les couplets ; elle lui interdisait de s'orienter vers cette forme de musique continue qui est devenue celle du drame lyrique moderne.

Quant à la défense de *parodier* les pièces italiennes, c'est-à-dire

1. Arch. Opéra. A3.

d'adapter à leur musique des paroles françaises, les Italiens y furent particulièrement sensibles, ainsi qu'il appert de quelques observations présentées au sujet du bail de 1766 :

« C'est avec le plus grand regret que les Comédiens sacrifient un droit dont il estoient en possession, même avant que d'avoir l'Opéra-Comique, puisque la *Servante Maîtresse* est de 1754 et qu'ils n'ont eu la cession de Corby qu'en 1762. Ils observent encore que ne demandant à jouir de cette faculté que dans les cas seulement où il n'y auroit point de Bouffons à l'Opéra, ils ne lui font aucun tort, que c'est à la parodie des opéras italiens qu'on doit et le progrès de la bonne musique en France et le goût plus général qu'on a aujourd'hui pour l'Opéra. C'est donc faire tort au public de le priver de cette musique, sans qu'il en revienne aucun avantage à l'Opéra[1] ». Plus loin les Italiens font remarquer fort judicieusement qu'on ne peut les accuser de cumul, « qu'ils n'ont pas acquis un genre de plus en achetant le privilège de l'Opéra-Comique. Ils possédaient déjà ce genre et beaucoup moins dispendieux. »

Le bail du 1er janvier 1780, dont les dispositions sont analogues à celles de 1766, précise avec raison le sens ambigu du mot *parodie*, qui pouvait jusque-là s'interpréter soit dans le sens d'adaptation, soit dans le sens de caricature.

« Par ces mots *parodies d'opéras*, on entend simplement des parodies d'opéras français et non des parodies d'opéras italiens ou autres improprement qualifiés de parodies et qui ne sont à proprement parler que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères ; à quoi lesdits Comédiens Italiens renoncent expressément, promettant non seulement de ne jamais jouer de pareilles parodies, autres que celles de la *Colonie*, de l'*Olympiade*, de *la Bonne Fille*, de la *Servante Maîtresse*, de la *Bohémienne* et d'autres dont ils sont en possession, mais aussi de ne faire à l'avenir aucun usage de musique italienne ou autre parodiée et accommodée sur des paroles françaises[2]. » Les pièces françaises, supprimées en 1769, avaient été rétablies en 1779, à la demande générale ; les anciennes pièces en vaudevilles gardaient toujours leur succès : les comédiens s'obli-

1. O1 849.
2. Arch. Opéra. Le bail fut signé pour trente ans le 16 octobre 1779.

geaient « de ne pouvoir donner dans quelque temps ni sous quelque prétexte que ce puisse être, à compter de ladite concession, les mardi et vendredi de chaque semaine, aucune représentation d'aucuns ouvrages en musique, anciens ou modernes, du genre de l'Opéra-Comique, à ariettes ou parodies en musique, non plus des ballets à sujets historiés et détachés des pièces, mais uniquement des pièces à vaudevilles purs et simples, dans lesquelles il n'entrera pas de morceaux de musique ou d'ariettes faites exprès ni traduites des opéras italiens, mais seulement des accompagnements par vaudevilles qui en seront susceptibles, et sous la réserve de pouvoir pour lesdits Comédiens, donner sans distinction de jours et sans exceptions, les Comédies françaises et italiennes de leur ancien fonds avec les Agrémens de chant et de danses, tels qu'ils ont été attachés aux dites pièces dans le principe[1]. »

*
* *

De 1760 à 1783, les Comédiens italiens jouèrent dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne rue Mauconseil ; mais ils pensaient depuis longtemps à déménager, pour s'installer dans un local plus vaste et plus confortable[2]. En février 1772, Jallier et Bellanger proposèrent de construire une salle sur le boulevard, en face des Filles du Calvaire ; en 1777, Bonnet de Boisguillaume communiquait un projet concernant la place de Grève. On s'en tint à cette époque à des améliorations et agrandissements rue Mauconseil. Le 3 juillet 1779, Moreau offrait d'installer la compagnie à l'emplacement de la salle Torré, rue de Bondy ; à l'assemblée du 20 août 1780, l'architecte Lenoir donnait lecture d'un projet concernant les marais de la rue Poissonnière, au bout de la rue Bergère. On apprit sur ces entrefaites que le duc de Choiseul voulait vendre une partie de son jardin sur le boulevard ; le 20 décembre 1781, les Comédiens Italiens lui achetèrent un terrain sur lequel on commença aussitôt à construire le théâtre. Il a couru beaucoup de légendes sur la situation occupée par cette façade qui aurait dû, semble-t-il, s'élever sur le boulevard

1. Par le bail du 16 octobre 1789, dont les dispositions sont analogues, le privilège de l'Opéra-Comique était accordé pour trente ans à la Comédie Italienne. Cf. Campardon. *Théâtres de la Foire*, II, 350-358.

2. Sur ces pourparlers voir *Arch. de l'Op. Com.* reg. 3 et 4. — Bibl. Ville de Paris, ms. 29737. — Arch. Nat. O¹ 849 (important dossier relatif à la salle de 1783).

même. Les Italiens, dit-on, avaient souci de n'être point confondus avec les comédiens de fortune, saltimbanques ou montreurs d'animaux savants, établis en bordure du boulevard : c'est à dessein qu'ils leur auraient tourné carrément le dos. Cette explication est tout à fait inexacte, le duc de Choiseul s'étant réservé simplement une partie du terrain, ainsi qu'il appert de la clause suivante : « Mesdits seigneurs Duc et dame Duchesse de Choiseul auront et se réservent expressément la propriété et la jouissance : 1° des Bâtimens qui seront adossés au théâtre de la comédie, depuis le gros mur qui sera mitoyen et qui bornera la propriété des dits sieurs comédiens jusqu'aux boulevards, ainsi que la propriété du terrain sur lequel seront construits les dits bâtimens. » Les Choiseul s'étaient également réservé certaines caves, « le sol du vestibule et l'entrée du côté de la place, les deux cafés placés à droite et à gauche de l'entrée principale[1]. »

Il y eut une longue et intéressante discussion à propos du nom à inscrire sur la façade du théâtre ; d'aucuns proposaient de lui conserver son ancienne désignation. « D'un autre côté on disait que la Société Nouvelle ne devant plus être composée d'Italiens, il ne paroissoit pas convenable de lui donner le titre de *Comédie italienne,* qu'on avoit imaginé alors de donner à ce spectacle le titre de *Théâtre Comico-lyrique,* mais que ce titre n'embrassoit pas tous les genres qu'on avoit droit d'y jouer, puisque, outre les comédies et l'opéra bouffon, on y jouoit encore les vaudevilles et les parodies, ce qui força d'abandonner un titre qui ne paroissoit pas suffisant, que d'un côté on observoit que la dénomination était assez indifférente, que les mots ne signifient dans une langue que ce qu'on est convenu de leur faire signifier dans l'usage, que le public, accoutumé à nommer ce spectacle la *Comédie Italienne,* continueroit de l'appeler de ce nom, quoiqu'il n'y eut plus d'Italiens et qu'on n'y jouât plus de comédies italiennes et qu'on entendroit

1. Arch. Op. Com. Reg. 3, p. 77. — En 1781 les gens bien avertis ne se faisaient pas d'illusion à ce sujet. On lit dans un *Journal de la Comédie Italienne* : « Les Comédiens Italiens font répandre le bruit qu'ils ne veulent pas de façade sur le boulevard, pour ne pas ressembler aux théâtres du boulevard. Ce bruit ne rencontre pas de créance. » (Bibl. Ville de Paris ; ms. 19277, année 1781. — Ce ms. renferme quelques détails intéressants sur des « représentations de pièces, débuts d'acteurs et événemens plaisans ou remarquables »).

Ajoutons que cette opinion erronée a souvent été reprise au XIXe siècle ; on la trouve par exemple dans le *Précis* de Soubies et Malherbe.

par cette dénomination le spectacle tel qu'il subsiste actuellement. »

Le nom de *Théâtre Italien* fut donc conservé et ne disparut qu'en 1793, dans une importante séance du comité, dont voici le compte rendu :

« Assemblée du 5 février au soir 1793.

Cejourd'hui 5 février 1793, l'an 2e de la République Française à 5 heures du soir, se sont présentés plusieurs particuliers dans le petit foyer de la Comédie Italienne, lesquels ont dit qu'ils désiraient qu'on changeât le titre de Théâtre Italien.

La Comédie, s'étant assemblée le même soir, a adhéré sur le champ au désir du public d'après la pétition qui en a été faite.

Par addition, le 11 février 1793, il a été unanimement convenu de mettre sur la porte d'entrée, au milieu de la colonnade, le titre suivant : *Théâtre de l'Opéra-Comique National.*

Fait en notre salle d'assemblée le 5 février 1793 et ont signé Favart, Trial, Desbrosses, Elleviou, etc... »

Désormais cet Opéra-Comique est bien voisin de celui que nous connaissons aujourd'hui et nous arrêterons à cette date l'étude des documents manuscrits relatifs à son histoire.

DEUXIÈME PARTIE

SOURCES IMPRIMÉES

I

Ouvrages historiques du XVIIIe siècle [1]

Pour examiner les différent volumes publiés au XVIIIe siècle, nous ne pouvions adopter ni l'ordre alphabétique, ni l'ordre chronolo-

1. Nous n'avons à étudier que les ouvrages spéciaux. Il convient cependant de mentionner d'utiles répertoires comme le *Dictionnaire des Théâtres*, de Parfaict (chez Lambert, 1756, 7 vol. in-16) : l'excellent *Dictionnaire portatif des Théâtres* de De Léris (chez Jombert, éd. de 1763, in-8°) ; les *Muses françoises* de Duduit de Mézières (chez Duchesne, 1764, in-16) ; le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et de la Porte (chez Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°).

On ajoutera naturellement à cette liste les différents almanachs du Théâtre : *Calendrier historique* (chez Cailleau, 1751) : *Almanach historique* (chez Duchesne, 1752) ; *Spectacles de Paris* (1753-1815) ; pour la Comédie Italienne à partir de 1758, l'*Etat actuel de la Musique du Roi ;* enfin l'*Almanach forain* d'Arnould Mussot (1773-1775), les *Spectacles des Foires* de Nougaret (1776-1778), les *Petits Spectacles de Paris* de Nougaret (1786-1787).

gique, qui n'auraient ici aucune signification. Nous les rangerons par ordre méthodique : ouvrages concernant le théâtre en général, les foires, la Comédie Italienne avant 1762, la Comédie Italienne après 1762.

L'excellent ouvrage de De Beauchamps : *Recherches sur les théâtres de France* (chez Prault, 1735, in-4°) consacre de nombreuses pages à la Comédie Italienne et au Théâtre de la Foire. L'auteur donne la bibliographie du Théâtre de Gherardi, puis du Nouveau Théâtre Italien de 1716 à 1735. Pour l'origine de l'Opéra-Comique, Beauchamps renvoie à la préface de Le Sage que nous étudierons plus loin ; il termine par des tables des auteurs et des pièces, qui sont complètes, bien ordonnées et peuvent rendre de grands services. — Beaucoup moins original est le livre de Des Essarts : *Les trois Théâtres de Paris* (chez Lacombe, 1777, in-8°). Dans la plupart des cas l'auteur se contente de reproduire les indications données par les frères Parfaict.

Les Foires. — Pour étudier l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent et à la Foire Saint-Germain, nous avons un ouvrage capital, celui des frères Parfaict : *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* (2 vol. chez Briasson, 1743, in-16). La documentation en est tout à fait digne d'éloges ; non seulement les auteurs ont dépouillé un grand nombres d'ouvrages imprimés, tels que Sauval, Loret, etc... mais ils ont toujours eu soin de recourir aux pièces originales, actes d'association, contrats, baux, concessions de privilèges, dont ils nous donnent les dates précises, indiquant même le nom du notaire qui a dû rester dépositaire de la minute. L'érudition la plus moderne n'agit pas autrement. En outre il est probable que les Parfaict ont eu à leur disposition des correspondances ou notes de Le Sage et d'Orneval, en particulier le précieux manuscrit de Fuzelier intitulé *État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis* 1710, et qui portait le n° 336 dans la collection Soleinne[1]. Les *Mémoires* commencent à la Foire Saint-Germain de 1697 et vont jusqu'en 1742. La préface du premier volume renferme le texte d'un divertissement-pantomime joué en 1678, les *Forces de l'Amour et de la Magie*, spectacle

1. Peut-être ce ms. était-il, au moins en partie, une double de celui qui figure dans les papiers de Favart et que nous avons reproduit plus haut.

bizarre, coupé d'arlequinades et de pitreries, dans lequel il est difficile de voir le prototype de l'opéra-comique, comme l'indiquent Parfaict et Des Essarts [1]. Les *Mémoires* établissent d'une façon précise à quel moment le titre d'Opéra-Comique a été consacré par l'usage, pour désigner les spectacles de la Foire : avant 1713, le terme avait été souvent employé par Fuzelier et Le Sage ; le 21 août 1713, le mot de Nouvel Opéra-Comique apparaît officiellement dans un contrat signé entre le S^r et la dame de de Saint-Edme, qui reprennent la succession de Dominique, d'une part, et la dame de Beaune, qui reprend la succession de Baxter et Saurin, d'autre part. Le 26 décembre 1714, les associés traitent avec les directeurs de l'Opéra et « les deux spectacles prirent dans leurs affiches le titre d'Opéra-Comique » pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain de 1715.

C'est là un point des plus importants qu'il convenait de rappeler ; il suffirait à montrer que le livre des frères Parfaict, guide méthodique et précis, reste encore aujourd'hui un instrument de travail de premier ordre.

Pour l'esthétique du genre, nous en avons un autre qui ne le cède en rien au premier : c'est la belle préface que Le Sage a écrite pour le premier volume du *Théâtre de la Foire* (Amsterdam, 1721). Il y montre quel emploi judicieux un homme d'esprit peut faire du vaudeville ; il y définit les caractères de la Revue ou de la Parodie au théâtre qui doit avoir « une action simple et même si serrée qu'on n'y voie point de ces scènes de liaison languissantes qu'il faut toujours essuyer dans les meilleures comédies.., c'est pourquoi nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu'effleurer les matières, que d'ennuyer en les épuisant. » D'accord avec Parfaict, Le Sage nous explique comment s'est précisé le nom même d'Opéra-Comique avant 1715, du jour où les auteurs, autorisés par l'Opéra, se mettent à composer des pièces purement en vaudevilles ; peu à peu on mêle de la prose aux vers pour lier les couplets et bientôt, en même temps que le mot, la chose se trouve créée.

De 1743 à 1768 les spectacles de la Foire ne rencontrent plus d'historiens ; puis, en 1768 et 1769, on voit paraître deux ouvrages du même genre. Le premier en date est l'*Histoire de l'Opéra bouffon* de Contant d'Orville (2 vol. Amsterdam, 1768, in-16), ouvrage qui

1. On trouvera une réédition de ce texte dans l'*Almanach Forain* en 1773 et 1774.

contient essentiellement des analyses de pièces, où se révèle peu d'esprit critique. L'auteur commence au séjour des Bouffons à Paris en 1753 et s'arrête en 1767. Quelques lignes de la préface indiqueront dans quel sens le livre a été conçu : « Comme après une calamité publique, lorsque les flammes ont ravagé les bâtiments gothiques d'un quartier, les matériaux échappés à l'incendie sont assemblés pour en construire des maisons dans le goût moderne, ainsi nous, après la perte des chanteurs Italiens [les Bouffons], nous avons glané, picoré ce que nous avons pris de leur musique et à l'aide de quelques paroles françaises nous avons élevé un édifice léger, il est vrai, sans consistance, qui par lui-même n'est rien, qui ne tient à rien et se pare de tout et qui, travaillé par d'habiles artistes ne fera jamais un genre, mais peut devenir un *rien* fort agréable. » Il faut pourtant reconnaître au livre de Contant d'Orville un mérite singulier, c'est qu'il est le seul au XVIIIe siècle à tracer l'histoire d'un *genre*, alors que tous les autres s'attachent à l'histoire d'un théâtre. Son mot d'opéra-bouffon, inspiré par les intermèdes italiens, doit d'ailleurs se prendre dans une fort large acception, puisqu'il va des pièces en vaudevilles, comme le *Diable à quatre* (1756) aux véritables opéras-comiques comme *Tom Jones* (1765).

On trouve des indications plus précieuses dans le livre de Desboulmiers : *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique* (2 vol. chez Lacombe, 1769). Dans une courte préface, l'auteur déclare « qu'il n'a pas cru que la partie chronologique de cette histoire fût bien importante ». Pour de plus amples détails, il renvoie aux *Mémoires* de Parfaict. Le premier volume comprend les pièces jouées du 12 février 1712 au 1er août 1747, le second volume, les pièces jouées du 3 février 1752 au 14 septembre 1761 ; suit un bon catalogue raisonné (= alphabétique) des Auteurs, des Acteurs et des Pièces qui n'ont point été compris dans l'Histoire de l'Opéra-Comique, puis un État de l'Opéra-Comique au moment de sa réunion à la Comédie Italienne. Le livre de Desboulmiers ne renferme que des analyses de pièces, avec reproduction des ariettes à succès, mais sans musique notée ; l'auteur relève, à propos de Duni par exemple, quelques erreurs commises par Contant d'Orville ; bref, il convient de l'utiliser de préférence à ce dernier.

LA COMÉDIE ITALIENNE. — Ici encore nous trouvons au premier

rang les frères Parfaict avec leur *Histoire de l'ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697* (chez Lambert, 1753). Même érudition consciencieuse et méthodique que dans les *Spectacles de la Foire :* les auteurs ont utilisé un important manuscrit de Thomas Gueulette, l'*Histoire du Théâtre Italien* (1575-1650) et probablement aussi des notes de J.-D. Biancolelli[1]. Il est fâcheux que les Parfaict n'aient pu donner une suite à cet ouvrage, comme ils comptaient le faire. — On pourra le compléter à l'aide de la *Table alphabétique et chronologique des pièces représentées sur l'ancien Théâtre Italien,* dressée par Du Gérard (1 vol. chez Praul, 1750, in-8°).

Deux ouvrages nous permettent de suivre les destinées de l'Opéra-Comique après 1762. C'est d'abord l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année* 1769, par Desboulmiers (chez Lacombe, 1768, 7 vol. in-16). L'ouvrage contient une analyse des pièces par ordre chronologique ; le tome VII renferme un catalogue des Auteurs et des Acteurs, ainsi qu'un État et règlements de la Comédie Italienne en 1769. Desboulmiers distingue quatre âges dans l'histoire du théâtre : l'âge d'or avec Riccoboni, Delisle, Marivaux, l'âge d'argent avec Dominique, Romagnesi, Boissy, l'âge de cuivre avec Favart, l'âge de fer avec l'opéra-comique proprement dit. Desboulmiers a eu soin de consulter quelques-uns des registres de l'Opéra-Comique conservés aujourd'hui aux Archives de l'Opéra, mais son livre reste trop copieux, trop encombré de détails inutiles.

On ne peut adresser les mêmes reproches à l'excellent ouvrage de d'Origny : *Annales du Théâtre Italien* (3 vol. chez Duchesne, 1788, in-8°), travail consciencieux et sûr, qui peut entrer en parallèle avec les ouvrages des Parfaict, encore qu'il soit plus livresque. D'Origny écrit dans sa préface : « Si l'on trouve dans ces Annales l'ordre et l'exactitude dont elles étaient susceptibles, l'auteur en est redevable à M. Camerani, Semainier perpétuel, qui lui a permis de consulter les registres du Théâtre avec une grâce et une complaisance infinies. » Rien n'est plus exact ; nous avons à mainte reprise vérifié sur les registres les dates et les faits cités par d'Origny ; il a surtout utilisé le registre renfermant les dates de services des acteurs et

1. Coll. Soleinne, n° 329.

actrices de 1728 à 1793. Bien ordonné, très précis, très clair, même au point de vue typographique, l'ouvrage de d'Origny, qui va du XVIe siècle à Pâques 1787, reste le meilleur des guides pour l'histoire de la Comédie Italienne.

*
* *

Pour la période qui s'étend de 1767 à 1793, il nous faut enfin mentionner plusieurs articles parus dans des périodiques ou des dictionnaires. Voici d'abord quelques pages importantes publiées en 1769 dans le *Hannoverisches Magazin* sous le titre de *Schreiben über die Komische Oper*[1]. L'auteur y étudie successivement l'opéra-comique en Italie, en Anglerre et en France. A Paris, le point de départ lui paraît être le séjour des Bouffons ; d'après l'analyse de quelques pièces, on constate que le critique a largement puisé dans l'ouvrage de Contant d'Orville ; il fait l'éloge de *Blaise le Savetier*, du *Maréchal Ferrant*, d'*Annette et Lubin*, du *Sorcier*, chef-d'œuvre où le compositeur a compris la musique comme Michel Ange, Vinci et Durer ont compris la peinture. La conclusion est d'ailleurs sévère pour la musique française : la musique italienne a beaucoup perdu en France de son charme et de son coloris ; il est étrange que les Français aient une musique triste ; c'est peut-être parce qu'ils ne sont pas très habitués à la musique.

Dans le *Journal de Musique*, en mai 1770, Framery consacre un important article au développement de l'opéra-comique français après le séjour des Bouffons ; il montre l'influence exercée par Duny et Monsigny, qui s'efforcent de rapprocher le genre français du genre italien, et surtout par Philidor, véritable novateur. Le caractère expressif et vigoureux de *Blaise le Savetier* étonne le public, puis l'enchante ; avec le *Maréchal*, le triomphe de Philidor est assuré. — L'article *Opéra-Comique* dans le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et De la Porte, donne un bon résumé de l'histoire du genre. « L'Opéra-Comique est un drame d'un genre mixte qui tient de la comédie par le fond et qui s'approche de l'Opéra par la forme. »

*
* *

Il faut enfin ranger parmi les études historiques quelques impor-

1. Septième année, n°s 56 et 57 (14 et 17 juillet 1769).

tantes préfaces écrites pour des éditions d'auteurs dramatiques du xviii[e] siècle. L'édition de Favart publiée par Duchesne en 1763 renferme d'intéressantes indications : la préface montre comment l'art de Favart réunit tous les genres en usage et se relie aux opéras bouffes d'Italie ; elle essaye de répartir les différents écrivains en un certain nombre de groupes, dont la distribution nous paraît assez judicieuse : une première série réunit les noms de Le Sage, d'Orneval, Fuzelier, Lafont, Le Grand, Piron ; une deuxième, ceux de Panart, Fagan, Boissy, Carolet et Favart à ses débuts ; une troisième, ceux de Favart et Vadé ; une quatrième commence avec Sedaine et les auteurs de pièces à ariettes. — On peut aussi consulter avec fruit la préface du Théâtre d'Anseaume (Ed. Duchesne, 1766, 3 vol. in-8° ; le t. IV chez Ballard, 1770) et surtout la préface des œuvres de Piron dans l'édition Rigoley de Juvigny (1776, 5 vol. in-16). Nous ne mentionnons que les auteurs les plus importants parmi ceux qui ont travaillé pour la Foire ou pour la Comédie Italienne. Plusieurs recueils factices ne sont pas sans intérêt ; nous avons déjà signalé les excellentes pages de Le Sage ; la préface du *Nouveau Théâtre Italien* (Ed. de 1733, chez Briasson, 10 vol. in-16) donne quelques détails précis sur les auteurs et les compositeurs qui ont travaillé pour la Comédie [1].

II

Mémoires et Correspondances

Il est évident que nous ne pouvons songer à signaler tous les Mémoires du xviii[e] siècle qui font mention des spectacles de l'Opéra-Comique ; remarquons du reste que nous sommes infiniment plus riches pour la seconde partie du siècle que pour la première ; bien peu nombreux sont les auteurs qui consacrent quelques lignes aux théâtres de la Foire.

Il faut placer au premier rang la *Correspondance* de Grimm qui est un véritable recueil de critique musicale, d'autant plus intéressant qu'il a un caractère tout à fait personnel. Deux principes guident l'auteur à travers toutes ses appréciations : la musique française,

1. Dans les rééditions modernes, nous signalerons seulement les introductions des œuvres de Grétry dans l'édition nationale belge, dont les informations ne sont pas toujours complètes ni satisfaisantes.

quoi qu'elle fasse, reste inférieure à la musique italienne, dont elle n'est qu'une pâle imitation ; la langue française, ingrate et pauvre, ne réussit guère qu'à gêner les compositeurs. Grimm considère Duni comme un musicien aimable, mais faible, dont le style vieillit très rapidement, comme un « bon papa » qui manque d'idées ; il rend justice au talent vigoureux et expressif de Philidor et réserve toutes ses foudres pour Monsigny, qu'il ne cesse de « renvoyer à l'école ». Quant à Grétry, on sait que Grimm admire son génie « doux, séduisant et voluptueux ». /

La *Correspondance secrète* de Métra, les *Mémoires* de Bachaumont n'ont pas la même valeur. Bien que ces deux ouvrages fournissent d'utiles indications, les comptes-rendus y sont plus secs et moins originaux.

Deux hommes ont pris une part active à la vie de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne : Favart et Goldoni. Nous avons vu dans la première partie de ce travail le rôle joué par Favart comme directeur de théâtre : on retrouve dans ses *Mémoires* et dans sa *Correspondance* avec le comte Durazzo le détail de ses négociations ou de ses impressions. Nous suivons ainsi par le menu l'histoire de la réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne. Quant à Goldoni, que la Comédie Italienne fit venir à Paris, en avril 1762, son témoignage nous semble tout à fait désintéressé et partant, digne d'attention. Dès son arrivée, Goldoni voit jouer le *Peintre Amoureux de son modèle* et *Sancho Pança* : « Ce fut pour la première fois que je vis ce mélange singulier de prose et d'ariettes ; je trouvai d'abord que si le drame musical étoit par lui-même un ouvrage imparfait, cette nouveauté le rendoit encore plus monstrueux.

Cependant je fis des réflexions depuis ; je n'étois pas content du récitatif italien, encore moins de celui des François, et puisqu'on doit dans l'Opéra-Comique se passer de règles et de vraisemblance, il veut mieux entendre un dialogue bien récité que souffrir la monotonie d'un récitatif ennuyeux. [1] ».

Il est à peine besoin d'indiquer enfin l'intérêt qu'offrent les *Mémoires ou Essais sur la Musique*, de Grétry, tant pour les œuvres de ce compositeur, que pour l'histoire de l'Opéra-Comique.

1. *Mémoires*. Ed. de 1787, in-8°, t. III, p. 10.

Dans un genre plus fantaisiste peut-être, on n'oubliera pas le *Supplément au roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet* (Londres, 1772, 2 vol. in-16). Il est possible que le récit soit quelque peu arrangé, mais il offre d'incontestables qualités de verve et de pittoresque et nous fournit de bons renseignements sur les différentes entreprises de Monnet de 1743 à 1757[1].

III

Ouvrages théoriques

Les ouvrages théoriques spécialement consacrés à l'Opéra-Comique sont peu nombreux, si on laisse de côté les pamphlets que fit surgir la Querelle des Bouffons ou les discussions que provoqua la lutte des ariettes et des vaudevilles. Parmi les livres qui essayent de définir l'esthétique du genre, l'un des premiers en date est l'*Art du Théâtre,* de Nougaret (2 vol. Paris, 1769, in-16). L'auteur s'efforce de donner quelques définitions précises : « Un petit drame sans musique, rempli de couplets sur des airs connus, s'appelle *Opéra Comique*. Celui qui ne contient que des ariettes, dont le sujet est extrêmement gai, dans lequel il y a plus d'action que de paroles et qui offre une intrigue basse, ainsi que des caractères communs, doit être appelé *Opéra Bouffon*. Je citerai pour exemple *les Deux Chasseurs et la Laitière*, à qui l'on donne le titre de *Comédie mêlée d'ariettes*[2]. » Ainsi pour Nougaret, l'opéra-comique est encore une manière de parodie, réduite aux seuls vaudevilles, analogue aux productions du théâtre de la Foire. « L'Opéra Bouffon devrait appartenir de droit au menu peuple, de même que la Comédie est destinée aux gens riches et distingués ». Si l'esprit critique de Nougaret n'est pas très aiguisé, ses vues historiques ne manquent pas d'intérêt ; il esquisse au début de son premier volume une histoire de l'opéra bouffon dont les vues sont assez justes (pp. 49-66). L'origine de ce genre est fort complexe ; il la faut chercher dans certains spectacles de marionnettes, comme dans certains ballets du

1. Ch. Collé, qui écrivit lui-même plusieurs livrets d'opéras-comiques a laissé une intéressante suite de Mémoires, malheureusement incomplète (*Journal et Mémoires*. Ed. Bonhomme. Paris, 1868. 3 vol in-8°. — *Journal historique inédit*, 1761-1762. Ed. Van Bever et Boissy, Paris, 1911, in-8°).

2. T. II, p. 17.

XVII[e] siècle ; si l'opéra-comique doit beaucoup au théâtre bouffe italien, il se rattache pourtant aux opéras de Quinault et au *Beggars' Opera*, de Gay et Pepusch. Cette dernière indication est à retenir ; Nougaret paraît être le seul au XVIII[e] siècle qui ait senti la parenté de l'opérette anglaise et de l'opéra-comique français.

En 1771, Dorat, dans son ouvrage sur la *Déclamation théâtrale*, consacre sa quatrième lettre à la Comédie Italienne, où l'on jouait alors *Lucile*, de Grétry, qu'il appelle Grétrick. Il est sensible à l'émotion renfermée dans cette pièce, mais il ne dissimule point qu'elle va à l'encontre des traditions du genre : on va à l'Opéra-Comique pour rire et non pour s'attendrir [1].

L'année suivante, Laurent Garcins publie son *Traité du mélodrame ou Réflexions sur la musique dramatique* (Paris, 1772, in-8). Encore que l'auteur s'attache surtout à la comédie et au drame, il ne laisse pas de présenter sur l'opéra-comique quelques réflexions judicieuses. Il marque bien l'influence exercée par les polémiques de 1753 sur les destinées de ce spectacle, qui peu à peu devient un genre exclusivement français ; il examine quelques pièces comme la *Fée Urgèle, Tom Jones*, *Rose et Colas* et s'attache surtout aux œuvres de Philidor, musicien « éclatant et sublime ».

La traduction de l'*Essai sur l'Opéra*, du comte Algarotti eut beaucoup de succès à Paris (1773, in-8°). L'auteur y insistait sur le rôle joué en 1753 par la *Serva Padrona* : « Ainsi ce changement que n'avoient pu opérer à Paris, pendant de très longues années, tant de compositions si travaillées, tant de passages, tant de roulades, tant de virtuoses, un simple intermède et deux Bouffons le produisirent sur le champ. [2] » Algarotti se montre bon connaisseur en ce qui touche la musique française ; il reconnaît dans plusieurs intermèdes et opéras-comiques de « grandes images de vérité... C'est là surtout que l'expression musicale se fait sentir et qu'elle domine beaucoup plus que dans quelque genre de composition que ce soit [3] ».

1. On trouve une opinion du même genre dans l'article de l'*Encyclopédie* (t. XI, 1765, p. 495). L'opéra comique « ne consiste que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes bouffonnes, des représentations assez peu épurées et des vaudevilles dont le petit peuple fait ses délices ». — Voir encore sur *Lucile* : (Comte de la Touraille) : *Lettre à M. de Voltaire sur les opéras philosophi-comiques*, Amsterdam, 1679, 8°.

2. P. 46.

3. P. 45.

Nous terminerons enfin cette revue rapide en citant l'intéressante brochure de Quatremère de Quincy : *Dissertation sur les opéras bouffons italiens* (s. l. 1782, in-8°), dont voici les conclusions essentielles[1] : le drame comique, accompagné de musique, peut être de trois genres — ou parfaitement libre des entraves musicales, et seulement avec un accompagnement qui ne fasse que renforcer la déclamation, comme les comédies des anciens et celles des premiers temps de l'Italie — ou mixte, c'est-à-dire participant à la régularité dramatique, avec des airs entremêlés qui ne tiennent point au corps du drame et n'en constituent point l'intérêt, comme la plupart des opéras-comiques français — ou tout à fait musical, c'est-à-dire que devenu spectacle de musique, le drame n'est en quelque sorte qu'une charpente dont la musique fait le revêtement : tels sont les opéras bouffons italiens.

C'est peut-être là une des meilleures pages qu'on ait écrites au XVIIIe siècle sur l'opéra-comique[2].

*
* *

On voit que si ces ouvrages théoriques renferment quelques réflexions judicieuses, ils ne nous fournissent guère de formules essentielles à retenir. A tous nous aurons un grave reproche à adresser : ils font commencer en 1753 le développement de l'opéra comique français, ils ignorent tout ce qui s'est passé avant cette date ; la Querelle des Bouffons est pour eux le début d'un nouvel âge. Que cette opinion contienne une grande part de vérité, c'est ce qui est incontestable, mais il n'est pas permis d'ignorer le théâtre de la Foire et le rôle joué par le vaudeville dans la musique du XVIIIe siècle. Entre 1715 et 1730, on entendait à la Foire une musique originale et charmante due à Aubert, Mouret, Gilliers, L'Abbé, Corrette ; il y a autant d'inexactitude que d'injustice à oublier ces précurseurs, dont la tradition se conserve pendant tout le siècle, renouvelée simplement au contact de l'opéra bouffe italien.

1. P. 27.

2. Cf. encore sur l'Opéra-comique : de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, pp. 308-341.

IV

OUVRAGES DE CIRCONSTANCES

Les ouvrages de circonstances consacrés à l'Opéra-Comique sont en nombre relativement restreint ; cette littérature n'offre rien de comparable à celle que fait surgir au cours du siècle l'Académie Royale de Musique. C'est autour de l'Opéra que se nouent les grandes batailles comme la querelle du Ramisme, la Querelle des Bouffons, ou la rivalité des Gluckistes et des Piccinnistes. On rencontre pourtant quelques publications qu'il convient de passer en revue.

L'une des premières en date est l'ouvrage de N. Boindin : *Lettres historiques sur tous les Spectacles de Paris* (chez Prault, 1 vol. in-16). L'auteur y analyse, de façon assez banale, les nouveautés données en 1717-1718 à la Comédie Italienne et à la Foire.

Les années 1744-1746 voient éclore nombre de pièces satiriques : voici d'abord un *Arrest du Conseil d'État de la Calotte qui destitue l'Opéra-Comique du titre et des privilèges de la troupe calotine et qui met en possession les Comédiens français et italiens*, *en faveur des pièces qu'ils ont représentées sur leurs Théâtres à l'occasion de la convalescence du Roy* (1744) [1].

Dans les premiers mois de 1745, on commence à parler de la suppression de l'Opéra-Comique, battu en brèche par de nombreux adversaires. La *Lettre de Madame *** à une de ses amies sur les Spectacles et principalement sur l'Opéra-Comique* démontre que « le foyer de l'Opéra-Comique est un lieu où règne le ton le plus licencieux ». Elle définit ainsi le genre lui-même : « Ces sortes de pièces sont des Recueils de Vaudevilles à la mode, assez mal cousus ensemble et liés l'un à l'autre par une intrigue galante. Sur un fond indécent l'auteur brode de plates allusions, des équivoques grossières et des jeux de mots puérils ; un personnage agité d'une vilaine passion (on n'en voit point d'autres à l'Opéra-Comique) fait le plaisant et débite des épigrammes. Imaginez-vous l'effet que doit produire la représentation d'un tel amphigouri, lorsqu'il est chanté par un acteur polisson et par une actrice minaudière qui ne rougit

1. Se trouve dans un recueil factice consacré à l'Opéra-Comique (1744-1790), à la Bibl. de l'Opéra.

de rien [1] ». On trouve des arguments du même genre dans la *Lettre à MM. les Comédiens François par un de leurs zélés partisans au sujet de l'interdiction de l'Opéra-Comique* (à La Haye, 1745) [2].

La chute de l'Opéra-Comique en juin 1745 est également saluée dans le *Triomphe des Comédiens François sur l'Opéra-Comique* (à Alger, s. d.) [3]. L'auteur constate que ce théâtre a été supprimé juste au moment où il commençait à se réformer avec Favart et à perdre un peu son allure grossière. Les intrigues de Grandval et de Mlle Gaussin n'ont pas été étrangères à l'interdiction de ce spectacle, En 1746 parut une *Lettre à MM. les Comédiens françois par un de leurs plus zélés partisans au sujet de la suppression de l'Opéra-Comique,* puis une *Apologie de MM. les Comédiens François*, en forme de réponse aux deux écrits précédents.

La plupart des écrits satiriques sont hostiles à l'Opéra-Comique : Baculard d'Arnaud, dans ses *Dégoûts du Théâtre,* en 1746, traite les parodies et parades de « grossiers rebuts » ; il cite l'abbé Desfontaines parmi ceux qui auraient le plus contribué à lutter contre cette invasion du mauvais goût. Les *Observations* de Chevrier, en 1755, sont beaucoup plus pénétrantes ; hostile aux parodies et aux revues, le pamphlétaire rend grâces aux efforts de Jean Monnet, grâce à qui l'Opéra-Comique est redevenu décent ; il réserve aussi des éloges aux œuvres de Favart et de Vadé, à la *Serva Padrona* et aux *Troqueurs.*

En 1761 et 1762, le projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne provoque quelques publications à signaler. C'est d'abord la Lettre de Le Beau de Schosne à Crébillon sur *les Spectacles de Paris* (chez Cailleau, 1761) ; l'auteur y montre l'étroite parenté qui existe entre les parodies chantées et les opéras-comiques. En 1762 paraît la *Mort de l'Opéra-Comique, élégie pour rire et pour pleurer par un jeune homme âgé de dix-sept ans* [4].

Bricaire de la Dixmerie, dans ses *Lettres sur l'État présent de nos spectacles* (Amsterdam, 1765), mérite un peu plus d'attention. C'est un partisan déclaré de la musique française et un défenseur de l'opéra-comique, où il apprécie « le plaisir qu'une musique saillante,

1. Bibl. de l'Opéra.
2. Id.
3. Id.
4. Bibl. de l'Opéra.

légère, fait goûter à l'oreille et quelquefois à l'âme ». Il se méfie des importations de musique italienne : « Si la troupe italienne doit être envisagée comme une colonie étrangère et trop entreprenante, nous devons nous-mêmes être regardés comme de bons Iroquois qui échangeons ce que notre sol offre de plus précieux contre des colliers de verre ou d'autres bagatelles d'aussi peu de valeur ». On appréciera cet éloge des *Troqueurs* : « Une des meilleures productions en ce genre sont les *Troqueurs*. C'est en même temps la plus ancienne parmi nous. On a fait depuis pour le même spectacle, des morceaux d'une musique plus forte et même trop forte : mais on trouve dans les *Troqueurs* le naturel uni au pittoresque et le germe d'une infinité d'ariettes qu'on a vu depuis éclore sous d'autres mains ».

Georges Cucuel.

LA MUSIQUE FRANÇAISE EN 1913

Le nombre des manifestations musicales n'a certes pas été moindre, en France, durant l'année 1913 que les années précédentes et nous verrons que quelques-unes d'entre elles furent, à des titres divers, importantes ou significatives. Leur ensemble donne néanmoins l'impression d'une activité, stimulée sans doute, mais aussi faussée par quelques causes : en premier lieu le régime des « primes » qui, pour prix des subventions accordées par l'État à certains théâtres et quelques sociétés de concerts, leur impose l'obligation de jouer un nombre d'œuvres nouvelles, qui dépasse parfois celui qu'arrêterait un discernement libre; en second lieu, la concurrence des nombreuses associations symphoniques parisiennes, concurrence qui se traduit par une incommode simultanéité dans les concerts, et une quasi-identité dans les programmes; en troisième lieu, l'esprit de parti, qui s'est toujours exercé en France dans les questions musicales. En 1913 comme en 1912, on a donc vu nos plus grands théâtres représenter, pour satisfaire aux exigences de leur cahier de charges, des ouvrages médiocres ou insignifiants; on a vu les associations symphoniques, tenues par des exigences de même nature, payer leur dette en menue monnaie, c'est-à-dire en petites œuvres qui pouvaient passer presque inaperçues sur les affiches, et ainsi ne risquaient pas d'éloigner un public foncièrement misonéiste; enfin des sociétés, telles que la *Société Nationale* et la *Société Musicale indépendante*, dont la scission avait semblé d'abord se faire pour des questions ou des raisons d'esthétique, vont sinon à un rapprochement, du moins à une confusion de leurs efforts, tandis que le groupement du *Salon des musiciens français* offre à tout venant une hospitalité d'un éclectisme

éperdu. Le *Guide du Concert* est là pour mentionner dans ses numéros hebdomadaires et rappeler dans sa table annuelle, les ouvrages, presque tous oubliés dès le soir même, qui ont figuré sur les programmes de ces diverses sociétés. Un quatuor à cordes de M. Guy Ropartz et une *Sonatine* pour piano de M. Albert Roussel — quelque jugement d'ailleurs que l'on soit disposé à porter sur celle-ci — sont peut-être les deux plus significatifs parmi ces ouvrages.

Dans l'ordre symphonique, un nouvel effort pour imposer le nom de M. Fanelli, n'a plus rencontré ni cette ferveur d'enthousiasme, ni cette réserve dans la critique, dont les débuts tardifs et romanesques de cet artiste avaient d'abord bénéficié. Quelques compositeurs éminents ou distingués ont donné, en première audition publique, des œuvres qui n'étaient pas entièrement ou même pas du tout nouvelles : M. Debussy, la suite symphonique intitulée *Printemps,* qui remonte à 1887; M. Roger-Ducasse une légende symphonique pour orchestre et chœurs *Au Jardin de Marguerite,* écrite de 1901 à 1905 et M. Florent Schmitt un poème symphonique, *Le Palais hanté*, qui a le même âge. Les modes et les formules musicales se succèdent en France avec une telle rapidité, qu'on ne saurait trouver dans des œuvres aussi peu récentes, des témoignages exacts du goût qui régnait au moment où elles furent, pour la première fois, exécutées.

Sans pouvoir entrer dans le détail des œuvres, non pas exécutées mais publiées, on doit signaler, parmi celles que le nom de leurs auteurs désigne à l'attention, une seconde série de *Préludes* pour piano et un petit ballet humoristique, la *Boîte à joujoux*, de M. Claude Debussy, et une série de mélodies, les *Chants de la vie*, de M. Alfred Bruneau, d'un accent toujours si sincère dans la variété de leur inspiration, souvent humble et familière.

*
* *

Au théâtre, l'année 1913 a apporté plusieurs ouvrages musicaux importants soit par leur valeur, soit par le nom de leurs auteurs. Sans doute, on peut négliger de s'appesantir sur *le Sortilège*, début honorable de M. André Gailhard, le *Diable galant* de M. Paul Pierné et la *Manette* de M. Fijan, aussi bien que sur *Il était une bergère* de M. Lattès, les *Trois Masques* de M. Isidore de Lara,

Mme Roland (représentée à Rouen) et les *Contes de Perrault* de M. Félix Fourdrain, la *Céleste* de M. Trépard. La *Carmosine* de M. Henry Février a montré, chez ce musicien adroit et bien doué, un souci, que d'aucuns ont pu trouver quelque peu excessif, d'aller vers le public, plutôt que de l'élever à lui... Avec *le Carillonneur*, M. Xavier Leroux n'a pas retrouvé le grand succès que lui avait valu, jusque hors de France, *le Chemineau*, plus mouvementé sans doute, plus véhément, mais dont le sujet imposait quelquefois à la musique une trivialité heureusement absente du *Carillonneur*.

Au théâtre des Arts, un des musiciens les plus distingués de la jeune école, M. Albert Roussel, a donné un ballet, *le Festin de l'Araignée*, d'une subtilité ingénieuse, excessive peut-être au point de vue de l'effet, sinon au point de vue de la raison. Un musicien espagnol, mais qui doit à la France l'achèvement de ses études musicales, M. Manuel de Falla, dans un drame vériste, *la Vie Brève*, représenté à l'Opéra-Comique, a montré de l'accent, du mouvement et de la couleur.

Le théâtre de la Gaîté-Lyrique a représenté un ouvrage posthume de Massenet, *Panurge*; les personnages n'ont guère de rabelaisien que le nom et les librettistes ont ajouté autant que retranché aux aventures immortelles dont ils s'inspiraient. La bonne humeur de Massenet a semblé aussi, dans cette œuvre, plus près d'eux que du curé de Meudon. *Panurge*, par l'adresse de son mouvement scénique, a témoigné une fois de plus de la maîtrise qui était, dans le genre enjoué non moins que dans le genre lyrique, celle de Massenet; on ne peut dire toutefois que cette partition apporte une note nouvelle, ni un accent essentiel à l'œuvre du regretté compositeur.

Un des maîtres les plus admirés de la musique française, M. Gabriel Fauré, qui n'avait jusqu'ici abordé le théâtre qu'avec de la « musique de scène », a donné sa première œuvre dramatique, *Pénélope*. On s'étonne que M. Fauré soit parvenu jusqu'à l'âge de soixante-huit ans pour débuter dans ce genre, vers lequel il ne se sentait sans doute point poussé par une inspiration bien pressante. Créée à Monte-Carlo, *Pénélope* fut ensuite représentée à l'éphémère théâtre des Champs-Elysées, dont elle ne put conjurer la ruine rapide, où elle se trouva entraînée. En sorte que si *Pénélope*, ouvrage plus délicat que puissant, doit sans doute à la renommée

de son auteur, comme la *Geneviève* de Schumann, plus qu'elle n'y ajoutera, elle a pu pâtir en revanche d'une crise où elle n'était pour rien. *Pénélope* doit revenir prochainement « en appel » sur une scène où elle sera à l'abri d'une catastrophe. Cet appel sera-t-il plus favorable qu'il ne le fut, au début de la même année, pour le *Fervaal* de M. d'Indy? L'avenir en décidera...

L'auteur universellement célèbre de *Louise*, M. Gustave Charpentier, a donné à l'Opéra-Comique *Julien*, dont la carrière a été brève. *Julien* n'est guère qu'une adaptation scénique de la légende dramatique, la *Vie du Poète* qui, voilà plus de vingt ans, avait d'un seul coup établi la renommée de M. Gustave Charpentier, alors frais émoulu de la villa Médicis à Rome. « Le Poète » et « la Muse », se sont, pour le théâtre, incorporés dans les deux personnages principaux de *Louise*, mais la musique est restée la même, pour plus des trois quarts. Si, sous cette nouvelle forme, on a retrouvé intactes, sinon tous les accents de l'ouvrage primitif, du moins la vigueur et la spontanéité d'inspiration qui l'avaient d'abord imposé, d'où vient donc que *Julien* ait presque échoué, quand *Louise* avait triomphé? La disposition un peu insolite du livret, le mélange du rêve avec le réel et même le réalisme, a excité, peut-être un peu trop vite et un peu trop fort, la verve de la critique, et a certainement dérouté le public. Peut-être aussi, tandis que *Pénélope* voyait sa destinée compromise ou arrêtée par le krach d'un théâtre, *Julien* a-t-il lui-même souffert du régime des « vedettes » qui, disparaissant trop tôt après avoir créé un ouvrage, l'entraînent dans leur disparition.

L'œuvre la plus retentissante qui ait paru sur une scène musicale française, au cours de l'année 1913, a été sans conteste le *Sacre du Printemps*, de M. Igor Stravinsky, représenté au théâtre des Champs-Elysées, durant la saison de ballet russe qui, depuis quelques années, est régulière. M. Igor Stravinsky est Russe et l'on ne songe point à faire d'un hôte un compatriote, ni à qualifier son œuvre d'œuvre française; cette œuvre, au contraire, a vivement frappé, les uns d'horreur et les autres d'admiration, par son caractère étranger. Toutefois ce n'est pas imposer aux faits une violence trop grande que de compter, sinon le *Sacre du Printemps* parmi les œuvres de la musique française qui se sont révélées l'an dernier, du moins la représentation de cette œuvre parmi les manifestations les plus importantes de la vie musicale en France. La représentation

d'*Armide*, d'*Alceste*, de *Robert le Diable*, de *Guillaume Tell*, comptent dans l'histoire, parmi les manifestations de la musique française et Lully, Gluck, Meyerbeer, Rossini n'étaient pas moins que M. Igor Stravinsky, des étrangers chez nous. Mais la musique a été souvent, en France, moins un objet immédiat de goût, comme en Italie ou en Allemagne, qu'un sujet de controverses. C'est souvent par leur action sur l'esprit, par les idées qu'elles suggéraient, par les discussions qu'elles suscitaient, que les œuvres se sont imposées. On peut dire, je crois, sans exagérer, et sans fausser l'histoire, que les drames lyriques de l'Allemandes Gluck ont été véritablement naturalisés français par les querelles de doctrine qu'ils ont soulevés chez les philosophes et dans la société. Et, sauf qu'il n'y a plus guère, en France, de philosophes, et moins encore de société, pareille chose pourra se produire avec le *Sacre du Printemps* de M. Stravinsky. On ne serait pas surpris que ce compositeur choisît de nouveau Paris pour la création de ses œuvres nouvelles, sachant qu'il ne trouvera nulle part un public mieux préparé, sinon pour les apprécier, du moins pour les discuter. Cet exemple a dû être suivi, en 1914, par M. Richard Strauss lui-même, avec sa *Légende de Joseph*; s'il se généralisait, Paris arriverait à devenir pour la musique universelle un terrain d'expérience, comme il l'est déjà pour la peinture.

Cet état de choses ne manquerait d'influer assez vite sur la production française elle-même, — comme nous l'avons vu agir sur la peinture. Le *Sacre du Printemps* a rencontré, chez les jeunes musiciens français ou francisés d'avant-garde, MM. Florent Schmitt, Maurice Ravel, Alfred Casella, des admirateurs enthousiastes. Ceux-ci ont salué, dans la partition de M. Igor Stravinsky, non seulement une œuvre saisissante, mais une poétique nouvelle et « libératrice ». Il a fallu quelques mois à peine pour s'apercevoir que le *Sacre du Printemps* était appelé à exercer sur la musique française, toujours docile à l'influence des importations étrangères, une action très forte à l'heure où celle de *Pélléas et Mélisande*, prépondérante pendant les dix années qui nous séparent du post-wagnérisme, commençait à s'éloigner de l'actualité.

On mesurerait mieux encore l'importance de cet événement, si l'on comparait le *Sacre du Printemps* à la pantomime *Jeux*, composée par M. Claude Debussy à la même occasion. La musique de

l'illustre musicien français, toute souplesse et fluidité, contredisait par sa nature ondoyante, subtile et légère, la décoration aigre et la chorégraphie anguleuse qu'elle accompagnait. Elle ne se souciait pas d'apporter dans l'art une note nouvelle : admirateurs et adversaires de M. Claude Debussy y ont retrouvé les caractères — et surtout peut-être les formules — que les premiers admirent et que les derniers censurent. Mais à côté du *Sacre*, *Jeux* a passé presque inaperçu. On ne fait pas autre chose ici, que de constater ce fait et d'en indiquer les raisons.

* * *

Mais la vie musicale française, presque tout entière concentrée à Paris, a vu, durant l'année 1913, un événement trop significatif pour qu'il soit ici passé sous silence : l'ouverture du théâtre des Champs-Élysées, suivie presque aussitôt, après quatre mois à peine d'exploitation, d'une chute retentissante. Cette mésaventure n'a pas le seul caractère d'un simple accident commercial ; elle peut être considérée comme un symptôme d'un intérêt plus large et plus profond.

Depuis quelques années le goût de la musique a pris en France, et surtout à Paris, un essor incontestable. Le nombre, à chaque saison croissant, des manifestations musicales, en est la preuve la plus claire. La musique tend à prendre une place de plus en plus grande dans les divertissements de société, dans l'éducation, dans toutes les formes de la vie sociale. Et, s'il faut tout dire d'un mot, la musique est à la mode. Étant à la mode, la musique ne pouvait manquer de devenir un objet de commerce et de spéculation : quelques séries annuelles d'auditions, de représentations, de spectacles divers organisés à grand renfort de publicité, ont vite introduit à Paris l'habitude des « seasons » que Londres connaît de longue date avec son seul théâtre de musique, celui de Covent-Garden. La fondation, l'édification, l'exploitation du théâtre des Champs-Élysées avaient pour but de rendre *permanentes* les saisons jusqu'ici *temporaires*.

L'échec a été rapide et complet. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher s'il est dû, pour une part, à une mauvaise administration. Il prouve, en tout cas, que l'on ne doit pas faire trop de fonds sur

l'activité de ce renouveau dans le goût musical français, dont on escomptait trop.

Il y a, dans l'activité musicale de la France actuelle, un peu d'artifice et d'illusion. La production musicale, favorisée par le système de primes dont nous avons plus haut rappelé les dangers, semble rechercher la quantité plus que la qualité. Dans le public même, la vogue de la musique comporte une forte dose de snobisme. L'affaire du théâtre des Champs-Élysées représente la faillite du snobisme d'argent. Mais le snobisme d'argent est-il le seul dont les effets s'exercent sur la musique? Il faudrait bien mal connaître la vie musicale de Paris pour en douter. L'exaltation démesurée de certains compositeurs, à l'exclusion de tous les autres — et surtout à l'exclusion des compositeurs étrangers — par le petit groupe de zélateurs qui circule autour de chacun d'entre eux, est, elle aussi, une entreprise plus ou moins consciente, mais artificielle, et dont les résultats durables réservent peut-être bien des déboires. Le sang-froid et l'objectivité font souvent défaut : et sans doute on ne saurait les demander aux artistes eux-mêmes. Mais le rôle des « musicologues » ou des « musicographes », pour qui le présent se compare sans cesse au passé, est de remettre les choses au point, considérant les gens et les choses, les hommes et les œuvres, non pas sous les dehors de l'actualité, mais à la mesure que leur donnera un avenir plus ou moins proche.

Et c'est en observant les choses de ce point de vue que l'on craint d'apercevoir, dans l'activité musicale de la France en 1913 comme au cours des années précédentes, avec une abondance heureuse, une part d'artifice et d'illusion qu'il est bon de ne pas se dissimuler, quand on estime qu'une meilleure direction des forces éparpillées, si peut-être elle devait réduire tant soit peu la quantité de leur rendement, en pourrait, dans une large mesure, améliorer encore la qualité.

Jean Chantavoine.

BIBLIOGRAPHIE

Musique d'Église des XVIIe et XVIIIe siècles, motets à une ou plusieurs voix ; (12 fascicules par an) publiés par Henry Expert avec la collaboration de Ch. Pineau, Maurice Sénart, édit., Paris.

Cette collection, publiée avec le plus grand soin, continuera les séries de « Meslanges » que Ch. Bordes avait commencées à la Scola avec la collaboration de Alex. Guilmant, A. Pirro, Quittard, Gastoué, etc.

Les pièces rééditées par M. Expert et Pineau (10 fascicules déjà parus) sont très variées de forme, et nous montrent comment comprenaient la musique d'église les Monteverde, Dumont, Lully, M. A. Charpentier, Campra, Couperin, Lalande, etc. La plupart de ces œuvres sont assez respectueuses de la liturgie pour y rentrer de nouveau ; dans tous les cas, elles intéressent l'artiste autant que l'historien à cause de leur sincère expression de l'idée religieuse.

Félix Raugel

Variations sur la musique d'Église, par Amédée Gastoué. 1 vol. in-8° de 108 pp. Paris, au Bureau d'édition de la Schola Cantorum.

Le savant professeur de la Schola réunit sous ce titre, une douzaine d'articles parus dans la *Tribune de Saint-Gervais*. En dehors des études intéressant plus particulièrement le *chant grégorien* ou l'histoire du *Cantique populaire* (Une prose inédite contre les Normands, du IXe siècle ; l'*Adeste Fideles* ; « sur quelques vieux cantiques »), ce volume contient un chapitre réjouissant intitulé *Gli groteschi*, une étude sur la messe en *Ré* de Beethoven, et un commentaire d'un curieux passage d'une *enarratio* de saint Augustin, où l'ex-rhéteur paraphrase le psaume CL et décrit divers instruments de musique. Signalons enfin les très intéressants articles intitulés : « Un coin de la musique d'Église au XVIIe siècle ; Le chant des Oratoriens ; Louis XIII, maître de chapelle », toutes études d'une sérieuse valeur historique.

Félix Raugel

Le Graduel et l'antiphonaire romains, par Amédée Gastoué
In-8°, écu 300 pp. Janin frères, Lyon, 1913.

Cette histoire, écrite avec charme et solidement documentée, du

chant liturgique et de ses éditions successives, sera d'un intérêt particulier pour les amis du chant grégorien. Ils trouveront là un commentaire autorisé du Graduel et de l'Antiphonaire Vaticans, en même temps que les renseignements les plus précieux sur la provenance, l'âge, les auteurs certains ou probables des chants qui les composent.

Sept planches en phototypie illustrent ce beau volume, et ajoutent à l'intérêt historique, en nous offrant des *spécimens* remarquables de paléographie musicale du IXe au XVIe siècle.

FÉLIX RAUGEL

Dr JOSEPH GMELCH : **Die Kompositionen der heil. Hildegard** nach dem grossen Hildegardkodex in Wiesbaden. Un volume, in-8° carré, 37 pages de texte et 32 pages de phototypies. L. Schwann, à Düsseldorf, 6 M.

Le peu que l'on connaissait des œuvres musicales de la grande voyante rhénane du XIIe siècle faisait vivement désirer de pouvoir étudier le reste.

Ce vœu est maintenant accompli. Le Dr Gmelch, chapelain à la cathédrale d'Eichstätt, vient de publier toutes les œuvres musicales de la célèbre abbesse, en reproduction phototypique et avec une préface, une description et des notes.

Dans l'introduction, M. Gmelch rappelle le nom de ceux qui se sont les premiers occupés de ces compositions monodiques : Ludwig Schneider (1806-1864), Raymond Schlecht (1811-1891) et D. Pothier qui a publié plusieurs pièces de sainte Hildegarde dans la Revue du chant grégorien (VII, pp. 6 et 65, XVII, 33.)

Le premier chapitre raconte la vie de la sainte (1098-1179) et le rôle historique qu'elle remplit dans l'Église.

Le second décrit le *Riesencodex*[1] contenant les œuvres de la célèbre abbesse, le *Liber Scivias*, ses lettres, ses commentaires sur l'Évangile, ses compositions musicales enfin, qui occupent les 16 derniers folios.

Ces pièces sont au nombre de 70, dont : 35 Antiennes, 19 Répons, 9 Séquences, 5 hymnes, 1 *Kyrie* et un drame allégorique, l'*Ordo virtutum*.

Toutes ces compositions sont intéressantes et plusieurs peut-on même dire géniales. Et non seulement la musique, mais aussi les textes poétiques sont curieux, tant au point de vue de l'art grégorien qu'à celui de l'histoire littéraire du moyen-âge.

Toutes ces compositions sont écrites en rythme libre, dans les huit tons traditionnels, et suivant les formes alors en usage ; mais on n'a plus ici l'impression grégorienne : l'inspiration déborde les cadres traditionnels, la longueur des phrases mélodiques, la hardiesse des inter-

1. Ce manuscrit se trouve à Wiesbaden, à la *Nassauische Landesbibliothek*, il se compose de 479 folios de parchemin de 0,46 × 0,29.

valles [1], l'ornementation des vocalises parfois très développées donnent l'impression déjà d'une création personnelle, fait très rare à cette époque.

L'*Ordo virtutum* décrit la lutte de l'âme fidèle contre les suggestions de l'Esprit du Mal. Les vertus sont personnifiées pour combattre victorieusement le Démon ; ce sont l'Obéissance, la Foi, l'Espérance, l'Amour de Dieu, l'Humilité, etc. Ce drame presque liturgique comprend quatre-vingt-cinq passages chantés. Un seul acteur ne chante pas : c'est le Diable, il parle accompagné partois d'un *S Trepitus* représenté par une ligne ondulée. L'œuvre se termine par un long chœur général de toutes les Vertus.

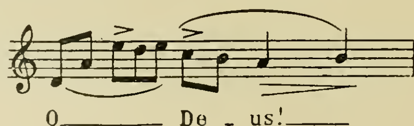
Le Dr Gmelch a reproduit photographiquement, au tiers de la grandeur originale, le ms. de Wiesbaden, et ainsi il a offert à toute étude et tout examen, dans leur parfaite intégrité, le texte latin et la musique des œuvres de la célèbre Sibylle du Rhin. Les érudits et les amis du chant médiéval s'en réjouiront et pourront tirer de cette publication d'excellentes transcriptions destinées à l'exécution, car nombre des compositions hildegardiennes seraient fort bien à leur place dans un office liturgique, à côté des anciennes mélodies grégoriennes.

FÉLIX RAUGEL

S. KIERKEGAARD : **L'erotico nella musica**. Trad. G. Petruci, Gênes, Formiggini, 1913, in-8° de 114 pp.

Gardons-nous de traduire littéralement ce titre et de chercher dans ce volume des considérations libidineuses. L'auteur, esthéticien et philosophe connu, se propose simplement d'étudier la conception de l'amour dans le *Don Juan* de Mozart; il le fait avec un enthousiasme qui n'exclut point les remarques ingénieuses, mais il est fâcheux que la musique elle-même ne joue pas un rôle plus important dans son livre. On appréciera pourtant d'excellentes pages sur le rôle de l'*ouverture* dans l'opéra moderne; l'ouverture de *Don Juan*, concise, vigoureuse, tout imprégnée de l'essence même du drame, est peut-être le type classique le plus parfait. On attendrait de l'auteur quelques lignes sur le personnage de Don Juan à travers la littérature ; la mention de Moliere ou de Byron est trop rapide. Ce livre, qui n'est pas très riche en citations, contient deux vers d'Horace hérissés de barbarismes

1. Citons, l'éclatant appel des Vertus au Xrist : *O. Deus.* cf. chœur final de l'*Ordo Virtutum*, planche 32.



et de solécismes invraisemblables ! Faut-il en rejeter la responsabilité sur l'auteur ou sur le traducteur ?

GEORGES CUCUEL

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, publiés sous la direction d'ALBERT LAVIGNAC. Gr. in-8°, Paris, Delagrave, 1913.

Voici une publication qui s'annonce comme devant être un véritable monument, et qui fait le plus grand honneur à la ténacité de son directeur et de son éditeur, encore que notre temps ne semble plus être aux Encyclopédies. Son plan général comporte trois parties : 1° *Histoire de la Musique ;* 2° *Technique, Pédagogie et Esthétique ;* 3° *Dictionnaire*, ou répertoire alphabétique des connaissances contenues dans les deux premières parties. Le but poursuivi est de présenter pour la musique, et sans parti-pris d'école, un « état de science » au début du XXe siècle, c'est-à-dire un exposé des connaissances acquises sur l'histoire de la musique et sur la musique elle-même. C'est donc avec raison que l'éditeur peut écrire que, depuis la fameuse *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, aucune tentative de pareille ampleur n'avait été réalisée à l'égard de la musique. L'ouvrage paraît, depuis la fin de mai 1913, à raison d'un fascicule de 32 pages par semaine ; il comporte de nombreux exemples de musique, et une copieuse iconographie. *L'Encyclopédie de la Musique*, sous la réserve que nous faisons plus haut, peut rendre les plus grands services aux travailleurs, car il n'existe, en France, ni même à l'étranger, de *Corpus* analogue à celui que la maison Delagrave se propose d'élever à la gloire de la musique. La *Biographie* de Fétis est bien vieille et bien partiale ; de plus, ce n'est qu'une biographie ; le *Quellen Lexikon* d'Eitner l'a surtout complétée en indiquant les bibliothèques où se trouvent conservées les œuvres musicales et quelques sources historiques, indications qui s'accompagnent malheureusement de multiples et considérables erreurs. Les *Dictionnaires* de Grove et de Riemann sont assurément de bons ouvrages, mais ce sont des *Dictionnaires* succincts, et non pas des *Encyclopédies*. Quant au tout récent et remarquable *Reallexikon der Musikinstrumente* de Curt Saxs, il se range encore dans la catégorie des *Dictionnaires* et traite, exclusivement, des instruments, de leur dénomination, et de la facture instrumentale.

L'idée de l'*Encyclopédie de la Musique* a germé au printemps de 1902, et, à l'origine, le travail qu'avait conçu M. Lavignac ne devait être confié qu'aux professeurs et aux membres du Conseil supérieur du Conservatoire : d'où le titre primitif de *Dictionnaire encyclopédique du Conservatoire*. Mais le promoteur de cette vaste entreprise ne tarda pas à s'apercevoir que son étendue, considérablement agrandie du fait des progrès incessants des sciences musicales depuis une dizaine d'années, nécessitait d'autres collaborations. De nouvelles spécialités avaient

surgi qu'on ne pouvait passer sous silence. Les travaux historiques, notamment, et les études d'esthétique qui sont liées à ceux-ci, ont pris tout récemment une extension et une intensité inconnues aux dernières années du XIXe siècle. Des régions entières de l'histoire de la musique ont été défrichées; d'autres parties sont l'objet d'un renouvellement complet. La théorie musicale, la pédagogie, l'ethnographie musicale, la facture instrumentale ont subi des transformations profondes. L'enquête projetée sur tous les domaines de la musique devait donc faire appel aux spécialistes les plus qualifiés pour traiter tant de sujets divers, de telle sorte que l'*Encyclopédie de la Musique* ne compte pas moins de 130 collaborateurs, dont plusieurs étrangers.

Nous ne nous occuperons ici que de la première partie, *Histoire de la Musique*, actuellement en cours de publication et s'étendant à tous les temps et à tous les pays. A elle seule, la partie historique comprendra 2 volumes formant un total de 3000 pages de petit texte sur deux colonnes par page. Elle embrasse, outre les musiques européennes, celles de l'Orient et de l'Extrême-Orient, sans oublier l'Amérique et les Peaux-Rouges.

Depuis l'Egypte et les civilisations anciennes jusqu'au moyen âge, on a suivi uniquement l'ordre chronologique; depuis la Renaissance jusqu'aux temps modernes, on a adopté, à la fois, l'ordre ethnologique et l'ordre chronologique, c'est-à-dire qu'on a traité de l'histoire de la musique chez chacun des peuples européens et exotiques, et, dans chaque division ethnographique, suivant l'ordre chronologique. En outre, les écoles principales, Italie, Allemagne, France, Pays-Bas, Angleterre, etc., ont été subdivisées siècle par siècle, afin d'en permettre une étude plus détaillée. On est parvenu, de la sorte, à superposer un classement par genres de musique, un classement *spécifique*, aux deux classements principaux, ethnographique et chronologique.

Chacun des collaborateurs de cette énorme tâche a été laissé libre de traiter le sujet qu'il avait choisi, dans la forme qui lui convenait. Si toute monotonie a pu être ainsi évitée, la diversité des modes d'exposition adoptée n'a pas manqué d'entraîner certains inconvénients. Alors que la plupart des auteurs font un exposé historique des matières qu'ils présentent, d'autres (*Italie, début du XIXe siècle*) conçoivent leur travail sous les espèces d'un dictionnaire. Les noms des musiciens sont alors imprimés en caractères spéciaux, formant vedette, et chacun de ces musiciens est l'objet d'un article individuel, isolé de ceux qui le précèdent et le suivent. En outre, ce que nous appellerons le « coefficient d'exemples musicaux » ou « coefficient musical », apparaît comme extrêmement variable d'un auteur à l'autre. Si nous comptons comme formant une page de musique toute page dont les 3/4 sont occupés par des portées, nous constatons que le « coefficient musical » varie de 0 à 61 p. 100. Il est de 0 dans les articles de MM. Soffredini, Radiciotti, Cametti et Soubies; il atteint, au contraire 56 p. 100 dans le travail de M. Guido Gasperini, et 61 p. 100 dans celui de M. Romain

Rolland (*Histoire de l'Opéra en Italie au XVIII*e *siècle*). Sans formuler, à cet égard, de règles trop strictes, on aurait pu, semble-t-il, obtenir une présentation moins hétérogène, et l'ensemble du travail y aurait grandement gagné sous le rapport de l'unité. La question des exemples musicaux soulève, de plus, un problème de méthode. Sans doute, il convient de multiplier ceux-ci le plus possible, mais il faut éviter pourtant qu'un mémoire historique se transforme en une véritable anthologie musicale par la publication de pièces entières dont le caractère personnel à chaque auteur étudié n'apparaît pas comme évident. Le rôle d'un exemple musical doit, ce nous semble, consister surtout à souligner des particularités typiques, des modalités d'écriture et de composition.

D'autres observations résultent encore de la manière très diverse dont les rédacteurs ont compris la partie bibliographique et critique de leur travail. A côté de mémoires abondamment pourvus de bibliographies et de références, on en voit d'autres qui prennent la forme de simples chroniques, ressortissant plutôt d'un ouvrage de vulgarisation ou même d'un journal que d'une *Encyclopédie* qui vise à fournir au lecteur un « état de science ». Là aussi, quelques prescriptions d'ordre général auraient permis d'uniformiser la présentation des matières et d'éviter de fâcheuses disparates.

Puisque nous parlons de disparates, nous nous permettrons d'en signaler une, d'ordre purement typographique, il est vrai, mais qui n'est pas sans nuire au bon aspect général de l'ouvrage. Il s'agit de l'écart, par trop considérable, qui existe entre le corps du texte littéraire et celui des notes et des paroles des exemples musicaux, ce dernier beaucoup trop gros et tout à fait disproportionné avec le premier. Nul doute que le corps du texte général ait été choisi aussi fin en raison des dimensions excessives et, par suite, de la place, excessive aussi, accordée aux exemples. On a cherché par là, à compenser l'exagération du corps de ces exemples, et à restreindre l'étendue de la publication, mais on a, surtout, fait apparaître un regrettable manque d'équilibre entre le texte et la musique. L'article de M. Emmanuel contient des exemples de musique d'un corps beaucoup plus petit que ceux du reste de la publication, et celui de M. Gastoué en renferme qui sont de trois corps différents.

Cela posé, nous ne pouvons qu'admirer sans réserves, la façon dont la partie ancienne a été traitée. L'*Encyclopédie* s'incorpore là des travaux de premier ordre et qui font le plus grand honneur à la science française. Sur l'Egypte, sur l'Assyrie et la Chaldée, sur la Chine, la Corée et le Japon, MM. Loret, Virolleau, Pélagaud et Maurice Courant apportent des mémoires aussi complets que précis et dont l'équipement critique ne laisse guère à désirer. Bibliographies, schémas, index de mots exotiques, dessins d'instruments, tableaux comparatifs, exemples musicaux y foisonnent. La même rigueur scientifique s'observe dans la belle étude de M. Joanny Grosset sur l'Inde, qui joint à une abon-

dante documentation une exposition du sujet aussi claire que méthodique. Chacune des périodes védique, classique et moderne de l'histoire de la musique indoue est mise en pleine lumière, tant au point de vue des musiciens que des œuvres, de la théorie musicale et de la notation. M. Grosset expose de très intéressantes considérations sur la théorie et la composition des mélodies, car, il faut s'attendre à rencontrer chez des peuples assujettis au régime social des castes un formalisme artistique poussé à l'extrême. Nous ajouterons que pour tous ces mémoires, l'éditeur a accompli un effort typographique extrêmement méritoire par l'accumulation des caractères exotiques insérés dans le texte français.

C'est sous la direction magistrale de notre savant collègue, Maurice Emmanuel, que nous explorons la musique grecque, et cela nous est une nouvelle occasion d'admirer l'érudition consommée de l'auteur, érudition jointe au talent d'exposition le plus lumineux qui soit. Les mêmes éloges iront à M. Amédée Gastoué pour la netteté et la solidité de son mémoire sur la musique byzantine et sur la musique occidentale. Les origines de la musique mesurée et les délicates questions que soulève la notation musicale y sont traitées avec une science qui demeure toujours simple et claire.

A côté d'études aussi fouillées, l'article consacré par MM. Hillemacher à l'Ecole du contrepoint vocal apparaît un peu mince, un peu sommaire. Ici, le sujet est aussi vaste que complexe, puisqu'il n'embrasse rien moins que les débuts de la musique polyphonique en Flandre, en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en France et en Espagne, et il convient de reconnaître les difficultés que présentait la rédaction d'un pareil travail, obligé, par le plan que nous avons exposé ci-dessus, à se mouvoir, à la fois, dans le temps et dans l'espace.

A partir du mémoire de MM. Hillemacher, les études insérées dans l'*Encyclopédie* vont revêtir un aspect ethnographique et obéir au principe de la division du travail. Nous pénétrons sur le terrain des écoles nationales et c'est l'Italie qui ouvre la série.

Félicitons-nous, tout d'abord, de l'idée qu'a eue M. Lavignac de demander à des savants italiens de nous parler de leur musique nationale. MM. Gasperini, Chilesotti, Villanis, Radiciotti et Cametti sont trop connus de tous les historiens pour qu'il soit besoin de dire ici le bien que nous pensons de leurs travaux. Il y a, dans leur précieuse collaboration, un bel exemple de solidarité internationale que nous sommes heureux d'enregistrer.

Nul n'était mieux qualifié que M. Guido Gasperini pour brosser un imposant tableau de l'art musical italien aux XIVe et XVe siècles, tableau qui ne laisse rien d'essentiel dans l'ombre et qui se recommande par un sentiment de robuste synthèse. On lui reprochera, peut-être, l'absence de documents d'ordre bibliographique, et cette remarque s'applique à l'étude si judicieuse de M. Chilesotti, un des « luthériens » les

plus autorisés de l'Europe contemporaine, qui traite des tablatures et des œuvres de luth italiennes des XVIe et XVIIe siècles, mais qui, selon nous, semble plutôt se préoccuper des transcriptions que des œuvres elles-mêmes.

C'est à M. Romain Rolland qu'incombe le soin d'exposer l'histoire de l'opéra en Italie au XVIIe siècle. L'auteur domine véritablement son sujet; il nous donne un « état de science » dans toute la force du terme : bibliographie complète, notes abondantes et précises, rien ne manque à la vigoureuse armature scientifique de son travail. Les exemples musicaux, toujours choisis avec un parfait discernement et avec le goût le plus sûr, illustrent des pages où la puissance du sentiment historique de l'auteur soutient les moindres détails, où des rapprochements ingénieux viennent, soudain, approfondir une question, éclairer un problème, avec ce souci constant de sympathie et de large humanité qui constitue la marque de l'auteur de *Jean-Christophe*.

La musique instrumentale aux XVIIe et XVIIIe siècles avait été confiée à M. Villanis, dont nous connaissions déjà l'important *Arte di clavicembalo*, et dont ce travail de l'*Encyclopédie* aura été le dernier ouvrage ; l'auteur, surpris par la mort, ne put achever la correction des épreuves. Parmi les maîtres de la jeune école musicologique italienne, Luigi-Alberto Villanis occupait un rang distingué encore que son érudition fut un peu superficielle. Il traite le beau sujet qui lui était dévolu avec une grande aisance. Des notes très nombreuses, une bibliographie soigneusement établie accompagnent l'histoire qu'il nous apporte de la vaillante et féconde école des violonistes, clavecinistes et organistes italiens des XVIIe et XVIIIe siècles. Conçu dans un esprit strictement musicologique, son mémoire s'illustre d'exemples musicaux fort bien choisis, tous très typiques et très suggestifs.

Nous regrettons de ne pas rencontrer le même esprit dans l'exposé un peu trop lâche et trop littéraire de M. Soffredini (*XVIIIe siècle, Théâtre* et *Musique religieuse*), duquel disparaissent, en même temps, et les exemples musicaux et l'appareil critique.

Le niveau se relève avec l'étude de MM. Radiciotti et Cametti sur *Rossini et son école*. C'est là un travail des plus complets, qui présente une biographie extrêmement détaillée de Giacomo Rossini, accompagnée d'un catalogue de ses œuvres rangées par ordre chronologique et suivi d'un chapitre très neuf consacré aux *Rossiniens d'Italie*, mais rédigé en forme de dictionnaire.

Enfin, M. Albert Soubies met sa parfaite connaissance du théâtre italien moderne au service de l'histoire du grand Verdi, histoire qu'il traite d'une façon précise et serrée, avec une érudition étendue; nous ne reprocherons à cet ouvrage qui clôt la partie italienne de l'*Encyclopédie*, que l'absence de bibliographie et de références. C'est un tort, croyons-nous, que de croire qu'on allège un travail historique en supprimant les notes critiques. Bien au contraire, la lecture d'un

mémoire se trouve notablement facilitée, lorsque l'auteur dégage son texte en confiant aux notes l'ensemble de ses références.

A l'Italie succède l'Allemagne ; M. Romain Rolland s'est chargé des *Origines de l'Opéra*, et M. André Pirro de la *Musique religieuse* de 1619 à 1750, ainsi que de la *Musique profane* pendant le XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe. Science profonde, vocabulaire ingénieux et souple qui parvient avec un rare bonheur à traduire littérairement des impressions sonores et des faits purement musicaux, exposition méthodique et claire, tout concourt à faire de ce travail si nourri de faits et d'idées le digne pendant de l'*Esthétique de Bach*, de *Buxtehude* et de *Schütz*.

Avec de pareils débuts, il est permis d'augurer, de la façon la plus favorable, de l'avenir de l'*Encyclopédie de la Musique*.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Etude sur l'Harmonie Moderne par René Lenormand, in-8° de 139 pages, Paris, Monde Musical.

L'auteur a entrepris une tâche difficile et paradoxale : il a recueilli une collection de trouvailles harmoniques des musiciens contemporains, les a échantillonnées, et a essayé d'en déduire des conclusions utiles aux jeunes harmonistes, tout en amassant un imposant matériel pour les théoriciens qui voudront tenter d'édifier un nouveau système musical.

Un grand amour de la musique, un esprit vraiment français, d'une finesse exquise, à la fois audacieux et raisonnable, inspirent ces curieuses analyses, ces remarques imprévues, ces enchainements bizarres et entraînants comme des *enharmonies* d'idées : il faut lire tout ce commentaire et cette musique (hélas disloquée !) morte comme les fleurs dans l'herbier, mais n'y a-t-il pas intérêt à étudier cette curieuse botanique ? Il y a peut-être à en tirer « de grandes et terribles leçons. »

FÉLIX RAUGEL

Liber usualis officii, en notation grégorienne. Tournai, Desclée. 570, 98 et (100) pp., in-18.

Ce volume a été rédigé principalement en vue de l'office dominical ; il contient donc les Vêpres et Complies, les hymnes et psaumes des petites heures, l'Office des Défunts, un choix de pièces pour les Saluts et d'excellents tableaux de psalmodie. L'impression est soignée et la notation très nette. C'est une édition populaire très pratique. Mais pourquoi dans le *tonus peregrinus*, est-il ajouté à la médiante une note de préparation ? et pourquoi l'*Adeste Fideles* qui est un chant du XVIIIe siècle (probablement de John Reading ? vers 1746) est-il déguisé en chant grégorien ? on devrait, dans les livres liturgiques, adopter

délibérément la notation usuelle pour toutes les mélodies ou cantiques n'appartenant pas à l'authentique répertoire du chant traditionnel.

Le *Liber usualis* est aussi publié par la même maison, orné de signes rythmiques *in subsidium cantorum*.

FÉLIX RAUGEL

Histoire de la musique européenne, 1850-1914, les hommes, les idées, les œuvres, par Camille Mauclair. Paris, librairie Fischbacher, 1914, in-16 de 310 pages.

Dans cet ouvrage, où s'affirme un incontestable talent, M. Camille Mauclair se propose de faire connaître aux fidèles des grands concerts les auteurs les plus significatifs de la production musicale européenne depuis soixante ans. Les premiers chapitres sont consacrés à la vie, aux idées et aux œuvres de Wagner et leurs vues synthétiques m'ont semblé excellentes. « Jamais un auditeur ne comprendra réellement Wagner, dit fort bien l'auteur, s'il oublie que la fable et ses épisodes ne sont jamais que l'apparence allégorique du véritable sujet, en chacun de ses drames. Et en regardant la scène, c'est l'histoire cachée qu'il faut suivre en pensée, les faits visibles ne sont là que pour guider cette pensée et l'orchestre pour la fortifier ». Aprés Wagner, M. Mauclair étudie les musiciens officiels, Brahms et Richard Strauss. Quant à ses chapitres sur la musique française, s'ils ne donnent point la même apparence de netteté, c'est tout simplement parce que la matière est variable, changeante, faite d'influences subtiles et d'insaisissables réactions. Je regrette un peu la sévérité de M. Mauclair à l'égard du genre de l'opérette ; que l'opérette paraisse bien légère à qui étudie César Franck, Saint-Saëns et Debussy, c'est la chose la plus naturelle du monde ; mais il reste que l'opérette répond à un besoin de notre esprit, qu'elle poursuit une tradition toute française, celle du Théâtre Italien, du Théâtre de la Foire et des opéras comiques du XVIIIe siècle. C'est un courant qui n'est peut-être pas très pur, mais qui pénètre plus facilement notre goût que la vénération dont nous entourons Franck et son école. A qui s'en prendre, si depuis des siècles la musique pure et l'art élevé sont restés en France l'apanage d'une élite ? Et je ne parle pas des qualités proprement musicales qui font le charme de plus d'une opérette moderne ou contemporaine.

M. Mauclair retrace d'une façon fort vivante l'évolution du wagnérisme en France, mais il aurait peut-être dû nous transmettre les noms des Mendès, Gauthier-Villars et autres hommes de goût qui ont propagé parmi nous le culte de Wagner. Je signale en passant une erreur à corriger dans une prochaine édition : la première de *Pelléas et Mélisande* n'eut pas lieu en 1904, mais le 30 avril 1902 ; la date est assez importante dans l'histoire de la musique française pour être fixée avec précision, puisqu'aussi bien elle ravive toujours les regrets que nous

inspire, au point de vue du théâtre, le silence trop prolongé du compositeur.

M. Mauclair passe ensuite à la musique austro-hongroise et j'ai beaucoup goûté son chapitre sur Liszt. Ce travailleur acharné, ce créateur magnifique, qui n'était que bonté et dévouement, ne pouvait-il point prendre comme devise l'admirable formule de Kundry : Dienen ? La musique tchèque, la musique russe, les musiques italienne, scandinave, anglaise, espagnole et belge font l'objet des derniers chapitres du livre. L'auteur nous indique fort justement que la musique de Moussorgsky ou de Borodine ne doit pas être considéré ecomme une révélation de l'âme slave ; les éléments du slavisme se trouvent au contraire dans les œuvres de Chopin, Liszt, Smetana ou même Mahler. C'est l'orientalisme, l'évocation de l'âme d'Asie, raffinée, nostalgique et barbare, qui pénètre les quatuors de Borodine ou les poèmes symphoniques de Rimsky-Korsakow. En manière de conclusion, M. Mauclair montre le parallélisme et parfois le conflit actuel entre la musique pure et la musique à tendances plastiques, intellectuelles, développement de la musique à programme qui trouve dans les maîtres russes sa plus parfaite illustration.

La lecture de ce volume est un véritable plaisir; la langue de M. Mauclair est expressive, riche en formules heureuses ; un souffle de vie parcourt ces pages d'un bout à l'autre et je ne doute pas qu'elles ne soient fort bien accueillies du grand public. Je voudrais pourtant exprimer quelques réserves sur une idée qui apparaît à plusieurs reprises dans ce livre : « Après l'admirable mouvement réaliste du XVI[e] siècle, après la grande école du XVIII[e] siècle, celle de Rameau et des clavecinistes, une longue éclipse s'était produite. »

Retenons d'abord la sévérité de ce mot d'éclipse qui laisserait croire que nous n'avons rien eu de marquant en France de 1760 à 1860 ; on ne saurait mettre de côté Monsigny, Philidor, Grétry et Méhul ; mais je soupçonne M. Mauclair d'un secret mépris pour l'opéra-comique français. Je crois ensuite que si M. Mauclair ne connaissait aussi bien la musique du XVIII[e] siècle français que celle du XIX[e], il ne parlerait pas autant de la grande école des clavecinistes. On a voulu nous persuader depuis dix ans que les Couperin et les Daquin renfermaient tout le génie de la France dans le cadre étroit de leurs pièces et l'on déplore dans les plus graves journaux que leur tradition se soit perdue vers 1753, sous l'invasion des opéras bouffes italiens. Or les Italiens sont arrivés à une heure d'apauvrissement presque complet, pour opérer cette transfusion du sang dont la musique française a toujours eu besoin tous les dix ou vingt ans. Réduits à eux-mêmes, les émules de Couperin se perdaient dans une technique aride ou dans un intellectualisme exagéré, alors que les chefs-d'œuvre de Pergolèse et de Galuppi éclataient d'une vie intense. Au reste, je ne vois pas en quoi la musique française de la fin du XVIII[e] siècle se trouverait amoindrie, pour avoir assimilé avec talent des éléments si divers ; le principe du nationalisme

est toujours une erreur au point de vue artistique. Enfin il faudrait renoncer à juger la musique française sur des pièces de clavecin, dont je ne conteste point l'art délicieux; il faudrait songer que de 1715 à 1730 se développe une admirable école de cantates ; si l'on connaissait mieux les pages des Campra, des Mouret, des Monteclair, on aimerait à y chercher des accents d'une gaieté sereine ou d'une émouvante tendresse.

Mais nous voici loin de M. Mauclair ; il me reste à formuler un dernier vœu ; un index fort utile complète le volume ; il est fâcheux que l'auteur n'y ait point annexé une bibliographie sommaire. Si les références peuvent fatiguer les lecteurs, les appendices bibliographiques ne sauraient les gêner, puisque rien ne les force à les lire. Complété de quelques pages indispensables, ce livre de talent pourrait devenir un précieux instrument de travail.

GEORGES CUCUEL

N. MAUGER : **Les Hotteterre, célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes du XVIIe et XVIIIe siècles. Nouvelles recherches.** Paris, librairie Fischbacher, 1912, in-4° de 44 pp.

L'ouvrage de M. Mauger est un très intéressant supplément à la brochure publiée en 1894 par Ernest Thoinan sur les Hotteterre et les Chédeville. L'auteur a utilisé avec conscience et méthode les Archives départementales de l'Eure, les registres d'état-civil de La Couture-Boussey et les minutiers des notaires d'Anet et d'Ivry-la-Bataille. Ces recherches lui ont permis d'établir, à l'aide des documents originaux, la généalogie complète de cette famille Hotteterre qui a joué un grand rôle pendant deux siècles autant dans la facture instrumentale que dans la musique du Roi et dans l'orchestre de l'Opéra. Les premiers Hotteterre commencèrent par être tourneurs sur bois à La Couture-Boussey; leur nom se trouve déjà mentionné entre 1571 et 1574; au début du XVIIe siècle, ils abandonnèrent le tournage pour se consacrer à la fabrication d'instruments. Dès 1650 on trouve Jean Hotteterre parmi les musiciens de la Grande Ecurie : il tenait une partie de dessus dans la petite bande de hautbois et musettes du Poitou. Ses descendants furent tous des musiciens de talent : le plus illustre fut Jacques Hotteterre dit le Romain qui fit paraître, en 1707, la première édition de ses *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte douce et du hautbois.*

M. Mauger cite, chemin faisant, nombre de pièces intéressantes, en particulier un partage de biens de l'année 1800, qui énumère une longue liste de flûtes, flageolets, hautbois provenant des Hérouard-Hotteterre, facteurs d'instruments de musique. Bref ce travail, plein de mérites, est une importante contribution à l'histoire des musiciens et des luthiers des XVIIe et XVIIIe siècles.

GEORGES CUCUEL.

L'enseignement du Chant Sacré dans les Séminaires, par le chanoine Moissenet. Lyon, 1913. Janin frères, 100 pp.

Cette étude de l'éminent maître de chapelle de la cathédrale de Dijon est un magnifique commentaire d'un sermon de saint Thomas d'Aquin sur les fêtes des Saints Innocents, où le « docteur angélique » nous apprend ce qui est requis pour faire un bon chanteur : *faciunt tria, scilicet : bonæ vocis instrumentum, artis documentum, usus exercitamentum.*

La beauté des sons s'obtient : par la pureté des sons (*reumatis expurgatio*), la puissance (*pectoris dilatatio*), la bonne prononciation et l'articulation (*oris aperitio*).

Avec son style précis et chaleureux, M. Moissenet paraphrase chaque proposition du sermon de saint Thomas, et répand à profusion, en peu de pages, les trésors de son immense expérience en matière de chant choral.

FELIX RAUGEL.

Das Musikbuch (Breitkopf 1913, in-8°, 390 pp.).

Ce livre est un catalogue méthodique et luxueusement présenté, des *ouvrages sur la musique*, publiés par la célèbre maison Breitkopf et Härtel. Il contient des descriptions abrégées des ouvrages, avec portrait, facsimilés d'autographes, et est à la fois un instrument de librairie en même temps qu'un modèle de catalogue dont l'exemple serait à suivre par un éditeur français.

F. R.

Dr WILIBALD NAGEL : **Christoph Graupner als Sinfoniker.** Langensalza, Beyer und Söhne, 1912, 31 pp. in-8°.

Dans ce petit volume, qui appartient à l'intéressante collection du *Musikalisches Magazin*, M. Nagel étudie l'activité musicale de Gaupner (1683-1760) dont la bibliothèque de Darmstadt possède presque toutes les œuvres (114 symphonies, 80 ouvertures à la française, plus de 1 300 cantates). On distingue dans cette musique instrumentale d'abord l'influence de Keiser, ensuite celle d'Abaco et des maîtres de Mannheim. Les observations de M. Nagel sur les manières et sur l'orchestration de Graupner montrent en lui un musicien fort honorable. Il convient de reprocher nettement à l'auteur son mépris pour la chronologie la plus élémentaire : pas une date n'est donnée au cours de cette étude et nous ignorons tout du temps et du milieu où vivait Graupner. Je ferai le même reproche au catalogue thématique des symphonies de Graupner qui termine le livre et qui, par ailleurs, est un travail d'une bonne méthode.

GEORGES CUCUEL.

Arthur Pougin : **Madame Favart**, étude théâtrale, 1727-1772 (14 illustrations documentaires). Paris, librairie Fischbacher, 1912, in-8° de 62 pp.

On a déjà écrit depuis un siècle sur Favart et sa femme, ce qui ne veut point dire qu'on ne puisse encore nous apporter sur eux de l'inédit. Tel ne me paraît pas être le cas de M. Arthur Pougin qui consacre une étude d'ensemble à l'aimable actrice de la Comédie Italienne. M. Pougin se contente de rapprocher les renseignements fournis par Favart, Grim, Collé, Parfaict etc., ce qui ne laisse point d'avoir de l'intérêt. Mais on peut faire plus aujourd'hui : je me contenterai de rappeler par exemple que M. Ch. Samaran, dans un excellent article de la *Revue de Paris*, nous a fourni une foule de détails précieux sur la maison, l'intérieur, la vie des Favart et des Ballets. Quant aux charmants billets de Mme Favart que reproduit M. Pougin et qui me paraissent nouveaux, nous aimerions bien savoir d'où ils proviennent.

Ceci dit, l'ouvrage de M. Pougin retrace d'une façon vivante la carrière si remplie de Mme Favart, tout en passant rapidement sur les points très connus, comme la liaison avec le maréchal de Saxe. L'auteur insiste avec raison sur le rôle qu'a dû jouer Mme Favart dans l'importation en France des premiers opéras bouffes italiens, comme la *Servante maîtresse* et le *Maître de Musique*, dont elle soutint les premières représentations de toute son intelligence avisée et de tout son sens artistique. On connaît l'influence exercée par Mme Favart sur l'évolution du costume au théâtre ; c'est dans *les Amours de Bastien et Bastienne* qu'elle apparut pour la première fois en habits de paysanne, portant au cou « la croix de ma mère ». Elle eut encore un louable souci de la couleur locale dans des pièces comme les *Trois Sultanes* et les *Chinois*. Femme de cœur, actrice spirituelle, cantatrice de talent, Mme Favart était encore une musicienne accomplie et jouait habilement de la harpe et du clavecin. Il eût été intéressant de rechercher quelle avait été au théâtre son activité proprement musicale et dans quelles pièces elle avait pu affirmer ses talents, soit comme collaboratrice, soit comme exécutante. On sait qu'un délicieux dessin de Gravelot, gravé par le Mire, met sous nos yeux la scène des *Trois Sultanes* où elle chantait, en s'accompagnant elle-même de la harpe.

Georges Cucuel.

Œuvres en prose de Richard Wagner t. III, V, VII, et IX, 4 vol. in-18°, J. G. Prod'homme, F. Holl, F. Caillé et L. Van Vassenhove. Paris, Delagrave (s. d.).

Avec une louable persévérance, M. Prod'homme et ses collaborateurs poursuivent leur intéressante et utile traduction des *Œuvres en prose* de Richard Wagner. Dans les quatre volumes qu'ils viennent de publier

chez l'éditeur Delagrave, figurent quelques-uns des écrits les plus célèbres du compositeur allemand, tels que *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'Avenir* (t. III), *Le Judaïsme dans la Musique* (t. VII), *L'art de diriger l'orchestre* (t. IX). Enfin, le tome V termine la traduction du fameux *Opéra et Drame* qui se trouvait commencée dans le tome IV.

Le numérotage des volumes de la traduction française ne correspond pas toujours à celui des *Gesammelte Schriften*, les traducteurs s'étant affranchis, pour faciliter une étude rationnelle de l'œuvre de Wagner, de l'ordre que celui-ci avait adopté.

On avait, fort à propos, demandé à M. Lionel Dauriac d'écrire une préface pour le tome IV, préface dont il importe d'autant plus de se pénétrer, avant d'aborder la lecture des écrits wagnériens, que le style et les idées de Wagner n'ont pu échapper aux atteintes du temps. C'est d'ailleurs une chose digne de remarque que les œuvres du maître de Bayreuth, quelles qu'elles soient, nécessitent toujours des « avertissements », des gloses préliminaires et explicatives : elles semblent vouées au système du *Leitfaden* et nous venons de le constater encore à l'occasion des représentations de *Parsifal*, car, dans la crainte qu'un défaut d'initiation eût empêché les auditeurs de pénétrer la signification profonde de ce drame sacré, la critique s'est employée à soumettre le public à un entraînement rituel préalable.

Disons de suite que la traduction de M. Prod'homme et de ses collaborateurs mérite des louanges sans réserves pour sa fidélité et sa précision. Et la besogne à accomplir n'était pas mince : sans aller jusqu'à comparer, au point de vue d'une traduction en français, les œuvres poétiques de Wagner à ses œuvres en prose, on ne peut s'empêcher de reconnaître que l'auteur de la *Tétralogie* n'est certes pas un auteur facile. Sa langue « sui generis » fourmille d'ellipses et de néologismes : elle enveloppe un symbolisme presque perpétuel et quelque peu fumeux, les idées de Wagner, après avoir affleuré à la surface de l'entendement, s'enfonçant et se prolongeant sous des formes souvent malaisées à saisir dans les régions les plus reculées de l'inconscient. Il a fallu aux traducteurs de grands efforts et une attention soutenue pour faire passer dans notre langue toute cette substance idéologique. Ils ont mis entre crochets les mots qui, absents du texte de Wagner, laisseraient parfois à la version française un caractère regrettable d'obscurité. Tout en respectant scrupuleusement ce texte, ils sont parvenus la plupart du temps, à en élucider les passages les moins clairs; enfin, ils ont placé, en tête de chaque écrit, une introduction solidement documentée et relatant les circonstances dans lesquelles cet écrit fut composé. Nous possédons ainsi une excellente traduction critique des *Gesammelte Schriften*.

Ce n'est point le cas ici de passer en revue les idées maîtresses des *Œuvres en prose* de Richard Wagner. Contentons-nous d'indiquer brièvement quelques réflexions que leur traduction française semble susceptible de suggérer. Que si nous ne craignions pas de nous montrer

irrespectueux vis-à-vis d'une formidable idole, nous dirions assez volontiers que la littérature de Wagner est un peu son violon d'Ingres. Sans doute, de cette littérature, de nombreux fragments résistent encore à l'assaut des années, tel l'*Art de diriger l'Orchestre*, par exemple, telle une grande partie d'*Opéra et Drame*, mais, à côté d'aperçus lumineux et pénétrants, que de verbiage, et, aussi, que d'erreurs !

D'une façon générale, Richard Wagner procède par métaphores et cela, le plus souvent, sans que ses métaphores se puissent justifier par leur caractère frappant. Peu ou point d'analyses. De vastes synthèses mal étayées sur une documentation rudimentaire et ne groupant que des idées tellement générales, tellement dénuées de toute attache avec la réalité que celles-ci flottent comme d'impalpables entités, et en arrivent, par une émaciation poussée à l'extrême, non seulement à n'être plus vraies, mais même à perdre toute signification. Les idées de Wagner et la manière dont Wagner les exprime heurtent violemment notre mentalité cartésienne, nos tendances critiques et analytiques ; ses constructions métaphysiques demeureront étrangères à quiconque ne s'est pas familiarisé avec la philosophie allemande et ne s'est pas pénétré du concept de « la chose en soi ».

Mais à côté de la difficulté de compréhension qui résulte de la différence des cultures française et allemande, il est dans l'œuvre en prose de Wagner, des erreurs de méthode et des erreurs de fait. Son « éducation anarchique », pour parler comme M. Noufflard, apparaît trop souvent à travers des théories qui, reposant sur le sable, n'en sont pas moins exposées d'un ton péremptoire. Wagner touche à tout, traite de tout ; on retrouve chez l'écrivain l'indomptable sauvageon qui, nous apprend M. Julius Kapp, « ne passait guère une journée sans déchirer un fond de culotte ». Dépourvu d'esprit historique, il énonce des axiomes, échafaude des comparaisons et des allégories sans présenter jamais une démonstration, au sens scientifique du terme. Il croit, par exemple, à l' « art instinctif du peuple », formule dangereuse et pleine d'équivoques. Le peuple a-t-il un art en tant que collectivité ? Cet art est-il instinctif parce qu'il émane du peuple, ou bien l'est-il simplement parce qu'il est un art ?

Quoiqu'il s'affirme dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* un « solidariste » déterminé en matière d'art. et qu'il prêche éperdument l'alliance indissoluble de la musique, de la poésie et de la danse, Wagner s'arrange, tout de même, de la seule symphonie, malgré qu'elle s'isole de la poésie parlée, et il la proclame capable de « dévoiler tous les mystères de l'homme intérieur. »

Sur le plan national, ses partis-pris sont d'une outrecuidance extrême et ses démonstrations parfaitement illusoires. Dans son pamphlet sur le *Judaïsme dans la Musique*, il omet simplement de nous dire en quoi consiste le *Judaïsme dans la musique*, supposant peut-être que nous nous contenterons de cette phrase étonnante : « Nous n'avons pas besoin de donner la preuve que l'art moderne s'est judaïsé ; le fait saute aux

yeux et tombe sous le sens ». En revanche, il y atteint, de temps en temps, à une hauteur de galimatias vraiment extraordinaire, galimatias dont nous nous empressons de le dire, la responsabiltté ne va pas à la traduction française. Voici comment il caractérise la manière de Schumann durant la seconde période de sa carrière : « Ici, il se dilue dans une enflure superficielle qui va jusqu'à une platitude revêtant des formes mystérieuses ».

Ajoutons toutefois qu'il arrive à Wagner d'abandonner son appareil métaphysique pour nous fournir quelques précisions et pour traiter de quelques contingences. C'est ainsi que les détails qu'il rapporte sur Spontini sont fort justes et fort amusants, et qu'il n'est pas un musicien qui ne lira avec le plus grand profit l'*Art de diriger l'Orchestre.* De même encore, *Opéra et Drame* qui restera, peut-être, l'ouvrage capital de Richard Wagner, parce qu'il établit la synthèse de toutes ses doctrines, présente, en dépit de quelques passages obscurs et de considérations basardées, un exposé magistral du wagnérisme, avec son mélange si typique d'éthique et d'esthétique, avec ce besoin constant qu'affiche Richard Wagner d'employer le théâtre rénové à l'éducation morale de la foule. Ainsi que l'a justement exprimé M. Camille Mauclair, Wagner, esprit généralisateur, tout gœthien par la « simultanéité des données de sa conscience, s'est proposé d'assigner à a musique le rôle de langage psychologique dans la prédication morale de l'humanité. » On ne saurait mieux dire ; il y a chez lui du prédicateur, voire du pasteur.

Ajoutons que les erreurs, les obscurités, le verbiage qui se rencontrent si fréquemment dans les *Œuvres en prose* disparaissent devant la bouillonnante énergie, devant la foi profonde en son art dont témoignent les écrits de Richard Wagner. Et malgré que ceux-ci demeurent bien loin derrière sa musique, nous ne pouvons nous empêcher de payer notre tribut d'admiration au puissant travailleur, au génial *Tondichter* qui a trouvé le temps de les rédiger.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Geschichte des Dirigierens par Georg SCHÜNEMANN. 1 vol. in-8° (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. hrsg. von H. Kretzschmar*, Bd. X.) Leipzig. Breitkopf et Hartel, 1913.

Ce « petit Manuel » de 359 pages constitue le travail le plus complet que l'on ait publié jusqu'ici sur l'*Art de diriger*.

Les fameux opuscules de Berlioz, de Richard Wagner et de F. Weingartner, étaient de pures études techniques, ou des écrits de vive polémique, d'ailleurs indispensables à méditer tant à cause de leur valeur, que de l'importance des personnalités artistiques y affirmées.

M. Schünemann, au contraire, nous offre un exposé historique : il commence par expliquer ce que devait être l' « Art de diriger » chez

les anciens, puis au moyen âge; il décrit la *cheironomie* dans le chant grégorien, et délimite le rôle du *préchantre*. La pratique de la musique de la Renaissance et de celle des XVIIe et XVIIIe siècles est ensuite étudiée, et là, une foule de citations, plusieurs plans de disposition d'orchestres et de chœurs, fournissent les matériaux les plus précieux pour une fidèle interprétation de la musique ancienne.

Un chapitre est consacré aux « dirigeants » réputés au temps de Beethoven et de C. M. von Weber; puis Habeneck, Berlioz, Liszt, Wagner et leurs disciples apparaissent à leur tour; M. Schünemann insiste sur le rôle joué par les artistes français dans la première partie du XIXe siècle, et particulièrement par notre grand Berlioz, dont la géniale direction devint pour les Allemands un point de départ. C'est de Berlioz que date une manière plus vivante de conduire, de « jouer » de l'orchestre comme d'un clavier idéal, et c'est depuis Berlioz et Richard Wagner que l'art de conduire s'est élevé jusqu'à devenir en quelque sorte une idéale critique mimée des œuvres exécutées.

Le bel et utile ouvrage de M. Schünemann est bien digne d'être étudié attentivement et d'être vulgarisé en France par une bonne traduction.

FÉLIX RAUGEL

Stimmbildung und rednerische Ausdrucksübungen im Dienste der Kirche, par Prof. Dr MARTIN SEYDEL. Plaquette de 34 p., Leipzig, 1913. Hinrichs' Buchhandlung.

Cet opuscule orné d'une charmante reproduction d'un ange chantant d'Andrea Mantegna, est la publication d'une conférence sur l'Art de former la voix. L'auteur insistant surtout sur la bonne prononciation, l'articulation, et la manière de bien respirer, donne d'excellents conseils, mais son travail traite plutôt de la parole que du chant.

FÉLIX RAUGEL

ALBERT SOUBIES. — **Almanach des Spectacles**, année 1912, 42e année, 1 vol., in-32. Librairie des Bibliophiles.

Ce 42e volume du nouvel *Almanach des Spectacles* se pare d'une pimpante eau-forte due à M. Laguillermie et inspirée par la *Veuve Joyeuse*, dont la valse fut, il n'y a pas bien longtemps, une obsession cruelle. Comme à son habitude, M. Albert Soubies a condensé toute la matière théâtrale de l'année dans cet élégant petit volume qu'il a complété par une bibliographie soigneusement établie des ouvrages parus sur le théâtre et la musique. Une liste des critiques dramatiques et musicaux vient encore accroître la valeur historique de la publication.

Nous apprenons par l'*Almanach* de 1912 que 472 ouvrages furent joués en province dans le cours de l'année et que l'activité des scènes pari-

siennes resta très satisfaisante. Toutefois, la statistique des ouvrages montés tant à Paris qu'en province fournit une indication qu'on ne saurait négliger. Cette statistique accuse, en effet, une diminution de près de 100 ouvrages sur l'année précédente, et souligne, par conséquent, un assez notable affaiblissement de la production théâtrale. Il convient, très probablement, de voir dans ce fait une conséquence de l'invasion de plus en plus menaçante du *Cinéma*. Notons qu'un autre danger se dresse à l'horizon musical et que, déjà, les musiciens d'orchestre s'en sont préoccupés ; nous voulons parler de la redoutable concurrence que les orchestres mécaniques font aux artistes ; le machinisme envahit la musique, en attendant que le futurisme et ses bruiteurs viennent pourchasser violons, violoncelles et pianos. Enfin, l'*Almanach musical* de 1912 fournit d'intéressants renseignements sur les pièces qui virent le plus souvent le feu de la rampe, et constitue ainsi, une sorte de baromètre du goût musical. Ce sont les œuvres de Wagner qui viennent en tête à l'Opéra, avec un total de 53 représentations, tandis que les *Contes d'Hoffmann* occupent la première place à l'Opéra-Comique, avec 54 représentations.

L. DE LA LAURENCIE

ALBERT SOUBIES. — **Le théâtre italien, de 1801 à 1913**, 1 vol., in-4°, de IV-186 pages et 88 illustrations avec un tableau synoptique des 244 opéras italiens chantés à Paris de 1801 à 1913. Paris, Fischbacher, 1913.

Dans ce beau volume, M. Albert Soubies se propose d'écrire l'histoire des directions successives du Théâtre italien de 1801 à nos jours ; il laisse de côté l'histoire des auteurs et des œuvres naguère traitée par le fantaisiste Castil-Blaze et reprise par Octave Fouque.

La tâche, considérable, n'était pas pour effrayer l'acharné travailleur qu'est notre savant confrère. Et pourtant, que de difficultés elle présentait ! Il n'existe aucun registre du Théâtre italien ; on ne trouve pas davantage de traités passés par les directeurs de ce Théâtre avec la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Ce qui revient à dire que les sources apparaissent à peu près nulles. M. Soubies n'a pu dresser son tableau chronologique des opéras italiens représentés à Paris qu'en recourant aux journaux. Mais il a eu la chance de découvrir une précieuse collection de pièces authentiques, et aussi, toute une correspondance inédite se rapportant à la période la plus brillante de ce Théâtre.

La période de début du Théâtre italien, de 1801 à 1830, ne connaît guère que la malchance ; puis, Robert et Severini assurent la direction du théâtre, sous l'égide de Rossini qui en est le directeur moral. Et alors, le succès se dessine et s'enfle : on a, tout à la fois, la gloire et la fortune. Ce succès persiste après l'incendie des Italiens (15 décem-

bre 1838) et le transfert du théâtre à Ventadour où Viardot remplace Robert et où Verdi fait une sensationnelle apparition en 1845, avec son *Nabuchodonosor*. Et M. Soubies de nous mener à travers les péripéties du théâtre, avec une extraordinaire abondance de pièces officielles, d'anecdotes et de détails inédits sur le monde artistique, jusqu'à l'époque contemporaine, où s'affichent les gosiers coûteux de Tamagno et de Caruso.

L'intérêt du livre de M. Soubies, pour notre génération, consiste dans l'évocation d'une foule de noms que nous entendîmes bien souvent citer par nos mères. Quelle mélancolie dans ce défilé de l'Alboni, de la Cruvelli, de la Sontag, de la Patti, de Tamberlick l'homme à l'ut dièze ! Tout cela si proche de nous, et déjà entré dans l'histoire ! Les morts vont vite. Bien curieux, les renseignements que donne l'auteur sur les prix des engagements d'artistes aux environs de 1830. On y verra que vraiment tout augmente, quoiqu'en pense M. d'Avenel, mais qu'assurément les coups de gosier ont plus augmenté que le prix des côtelettes. Si la Malibran n'entendait traiter que moyennant 1075 francs par représentation, exigences qui lui valaient, de la part de Robert, la qualification de « sangsue rapace », Rubini, le célèbre, l'inimitable Rubini demandait 50.000 francs pour six mois et Lablache 40.000 francs pour quatre mois. Aujourd'hui, Caruso ne se contenterait pas pour six jours de semblables cachets !

Au demeurant, ces chanteurs ne prenaient pas seulement des libertés avec la caisse des impresarii ; ils en prenaient encore avec la musique, témoin le passage de la *Somnanbula* que cite M. Soubies, et dans lequel Tamburini avait substitué sa musique, si l'on peut dire, à celle de Bellini.

Sur Rossini, l'historien du Théâtre italien nous conte des détails bien savoureux. Lisez la description de l'équipement de voyage du grand homme ; Rossini n'oubliait point de dresser soigneusement la liste des objets à emporter dans ses déplacements ; on relève sur cette liste 4 bonnets de coton, une paire de pantoufles, « 7 rasoirs » et surtout « l'uniforme de l'Institut ». Au demeurant, Rossini avait pu connaître Joseph Prud'homme. Voilà de l'histoire documentaire et de la meilleure.

Il convient de retenir aussi les indications fournies par le répertoire du Théâtre italien, indications précieuses au point de vue des variations du goût musical. Alors qu'en 1838, Rossini, Bellini et Donizetti se prennent, pour ainsi parler, à égalité, tandis qu'en 1822, Rossini accaparait 119 soirées sur 154, la fureur Donizettiste va en s'accentuant à partir de 1840, et n'est enrayée que par le « Verdisme » lequel commence à sévir à partir de 1845. A ce propos, M. Soubies dresse une liste des ouvrages de Verdi représentés en italien à Paris, depuis le 16 octobre 1845 jusqu'en 1911. Cette liste fait ressortir un total de plus de 1000 représentations. *Nabuchodonosor* en eut 45, *Ernani*, 93, *Il Trovatore*, 278, *La Traviata*, 148, *Rigoletto*, 208, *Un Ballo in maschera*, 95 ; et la statistique de M. Soubies ne comprend ni les opéras joués au Théâtre lyrique, ni ceux

représentés à l'Opéra. Le triomphe que Verdi remporta à Paris fut un des plus éclatants et des plus continus que l'histoire de la musique ait enregistrés. On peut donc se montrer plutôt surpris des termes d'une lettre de Verdi, récemment publiée, lettre qui porte la date du 7 décembre 1869, et dans laquelle le maestro, après avoir affirmé qu'il lui « est absolument impossible » de passer sous les fourches caudines de nos théâtres, déclare péremptoirement « qu'il n'est pas un compositeur pour Paris ». Lorsqu'il écrivait cette singulière lettre, Verdi oubliait sans doute ses innombrables démêlés avec la censure italienne; il oubliait sans doute aussi que ses adversaires ne se trouvaient pas qu'à Paris, et que la presse anglaise s'était livrée, en 1857, à un consciencieux éreintement de *Rigoletto*, alors que, le 19 janvier de cette année-là, le même *Rigoletto* recevait chez nous un accueil triomphal. Sur le compte de l'art, Verdi parle un peu comme Wagner, opposant l'*Art* avec un grand *A* à l'*artificiel*, qui, paraît-il, est un article parisien. La lettre si ingrate et si injuste de 1869 vient confirmer ce que nous savions déjà de la psychologie de tant de musiciens qui, demi-dieux insatiables, ne trouvent jamais d'assez bonne qualité l'encens destiné à leur culte, et ne tolèrent aucune défaillance dans l'admiration qui leur est due.

Parmi les anecdotes que relate M. Soubies, nous citerons celle qui concerne ce Bottesini, que nous nous rappelons avoir approché naguère chez un mélomane niçois bien connu, M. Gautier. Bottesini, furieux de ses insuccès de compositeur, se vengeait sur sa contrebasse qu'il appelait « vilaine carne ».

Le Théâtre italien si critiqué par certains puristes contemporains a eu pourtant l'honneur de maintenir à son répertoire *Fidelio* et *Don Juan*. M. Soubies rappelle fort à propos que le rôle qu'il joua ne fut pas seulement mondain.

Ajoutons que de nombreuses illustrations inédites enrichissent encore l'apport documentaire du livre de M. Soubies. Nous citerons, en particulier, parmi tant de visages ovales encadrés de bandeaux et de romantiques toupets de pseudo-Musset, un étonnant Premier Consul à favoris, une amusante caricature de l'*illustre crescendo*, M. Rossini, et une curieuse miniature de la Malibran.

L. DE LA LAURENCIE

LOUIS M. VAUZANGES. — **L'Ecriture des Musiciens célèbres. Essai de graphologie musicale.** 1 vol, in-8° écu de XV-240 pages et 48 reproductions d'autographes. Paris, F. Alcan, 1913.

Graphologue habile en même temps que musicien très informé, M. Vauzanges a eu l'idée heureuse et nouvelle d'interroger des autographes de musiciens. Le résultat de ses recherches qui ont porté sur une centaine de compositeurs, dont 34 étudiés de plus près sont l'objet

d'esquisses ou de portraits graphologiques, confirme et complète de la façon la plus curieuse ce que l'histoire et la psychologie nous apprenaient sur ces maîtres. M. Vauzanges montre ainsi tout le parti que la biographie peut tirer des analyses d'écritures. Que savons-nous, en effet, de la personnalité intime de nombre de musiciens du passé? Assurément fort peu de choses. Nous ne possédons souvent sur leur compte qu'une documentation tout extérieure, qu'une documentation d'archives limitée à des actes d'état-civil ou à des renseignements relatifs à leur carrière. Et que tirer d'une telle documentation dont l'exactitude a pour rançon la sécheresse, sinon de simples schèmes, de simples armatures biographiques laissant dans l'ombre la psychologie des personnages étudiés ? Il y a les œuvres, dira-t-on. Mais, jusqu'à présent, les rapports des œuvres avec la psychologie de leurs auteurs n'ont pas été assez nettement déterminés pour autoriser sur celle-ci des jugements très solides. En tant que musique, la musique reflète seulement certains caractères généraux de l'esprit, et ne semble pas fournir des moyens d'investigation psychique aussi étendus et aussi précis que la simple écriture.

Nous savons trop qu'en matière historique aucune source d'information ne doit être dédaignée, pour ne pas recevoir avec reconnaissance l'instrument nouveau qu'on nous propose. Devenons donc graphologues, et efforçons-nous de compenser l'insuffisance de la documentation ordinaire par l'appoint de l'étude des graphismes.

Dans la première partie de son livre, M. Vauzanges initie le lecteur aux principes fondamentaux de la graphologie, laquelle se targue d'être une science expérimentale, c'est-à-dire une science fondée sur l'expérimentation et non pas seulement sur l'expérience.

L'étude des différents aspects de l'écriture « rangés en 16 classes » distinctes s'accompagne de l'application du diagnostic psychologique résultant de chacun d'eux à trois groupes d'artistes, les musiciens (abstraction faite des exécutants), les artistes (peintres, sculpteurs, etc.) et les littérateurs. D'où une série de constatations extrêmement intéressantes qui entraînent une délimitation suffisamment précise de ces trois groupes d'artistes au point de vue des facultés et du caractère. Selon M. Vauzanges, la caractéristique essentielle du musicien compositeur consiste dans sa grande impressionnabilité. De plus, les musiciens possèdent une tendance marquée à l'enthousiasme ; leur imagination est développée et leur intelligence brille par sa clarté. La graphologie nous dévoile même chez eux des qualités assurément inattendues, telles que l'esprit critique, par exemple. Vivacité d'esprit, volonté, ténacité, voilà encore des traits spéciaux aux compositeurs. Sur le plan moral, l'examen de l'écriture témoigne de leur bonté, ce qui justifie l'adage « la musique adoucit les mœurs », mais ce qui n'est pas sans laisser quelque peu sceptiques ceux qui ont entendu des musiciens parler de leurs congénères.

Dans une seconde partie de son livre, M. Vauzanges, esquisse une

étude de l'imagination musicale dans ses rapports avec la graphologie. Il semble bien que celle-ci soit encore actuellement impuissante à différencier l'homme de talent de l'homme de génie. Toutefois, confiante dans ses forces, la science des écritures ne se résoud pas à s'arrêter à ce seuil, et elle espère parvenir à lier les causes génératrices du génie à des caractères graphiques.

L'ouvrage se termine par une étude plus serrée de 34 musiciens célèbres. Peut-être, ici, pourra-t-on élever quelques critiques et reprocher à la graphologie de vouloir pousser trop loin son diagnostic en prétendant discerner les nuances psychologiques les plus ténues. N'oublions pas toutefois que le portrait graphologique se dégage d'une synthèse de caractères partiels qu'il ne faut point évaluer séparément, mais bien en fonction les uns des autres et dont les réactions réciproques provoquent un jeu extrêmement subtil d'appréciations et de jugements. M. Vauzanges définit très exactement « Lully homme d'affaires » ; il conteste l'avarice incontestable de Rameau auquel il attribue une intelligence de premier ordre. Pour lui, Hændel est un homme de haute culture. Quant à Gluck, il admire son sens critique et aussi sa finesse diplomatique, ce en quoi il se rencontre avec les biographes du chevalier. Haydn et Mozart donnent lieu à de charmants portraits, encore que la modestie de Mozart révélée par « la modération de son graphisme » nous semble un peu sujette à caution. La comparaison d'autographes correspondant à diverses périodes de la vie des musiciens, suggère à l'auteur de judicieuses remarques qui s'ajustent en général d'assez près aux états successifs de la manière de ces musiciens. Tel est le cas pour Beethoven, Berlioz et Liszt. Dans une certaine mesure, on peut dire que chez des natures aussi impressionnables, l'écriture fixe l'histoire de la vie sentimentale. Il y a donc beaucoup à apprendre et à méditer dans le livre de M. Vauzanges.

L. de la Laurencie

Georges Cucuel. — **Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle. — L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière. — Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch.** 1 vol. in-4° de 65 pages de texte et 54 pages de musique. Paris, Fischbacher, 1913.

Le sous-titre de cet ouvrage : « L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière » indique sa liaison avec le livre sur la Pouplinière que nous signalons d'autre part. Les *Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle* viennent, en effet, compléter de la façon la plus heureuse la biographie que M. Georges Cucuel a tracée du célèbre fermier général. Il était tout naturel qu'après avoir rappelé l'activité de son salon musical, on nous en exposât les résultats, c'est-à-dire les œuvres symphoniques qui virent le jour au château de Passy et l'instrumenta-

tion nouvelle qui fut la conséquence de l'importation des cors, des clarinettes, et même de la harpe, par les soins du financier mélomane.

Nous avons donc ici en quelque sorte, les *Denkmäler* de la Pouplinière et on ne saurait trop louer l'auteur d'avoir suivi l'exemple que nous proposent, depuis longtemps déjà, les *Denkmäler* allemands et autrichiens. Rappelons d'ailleurs que, depuis l'édition Michaëlis, la France est entrée, elle aussi, dans la voie de la publication de textes musicaux. M. Henry Expert a donné sa magnifique collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*; MM. Guilmant et Pirro leurs *Archives des Maîtres de l'Orgue* si précieuses pour la connaissance de notre école d'orgue du xviie siècle. On doit à Pierre Aubry la publication de *Cent Motets* d'après le manuscrit de Bamberg, et l'éditeur Durand poursuit avec succès celle des *Œuvres complètes* de Rameau. D'un autre côté, la *Schola Cantorum* n'est pas demeurée inactive; elle a publié une importante collection de *Cantiques spirituels*. M. Henri Quittard a transcrit le *Trésor d'Orphée* de Francisque et M. Ecorcheville a fait connaître un important fonds de symphonies françaises du xviie siècle de la bibliothèque de Cassel. Enfin, M. Debroux s'est occupé de nos violonistes du xviiie siècle et notamment de J. M. Leclair. Un tel effort doit se continuer ; nous attendons toujours une édition des œuvres complètes de Couperin et aussi une édition critique des ballets et opéras de Lully. De plus, notre école symphonique des environs de 1750, qui tient un rang honorable à côté de celles de Mannheim et de Vienne, mériterait, elle aussi, les honneurs d'une édition critique. Dira-t-on que la plupart de ces œuvres anciennes ne peuvent plus supporter l'exécution et qu'elles distillent un ennui considérable ? Mais n'est-ce pas là le cas de nombre d'ouvrages dramatiques de la période classique, ouvrages qui pourtant ont reçu l'hommage d'éditions monumentales ? On ne joue plus, ce nous semble, l'*Agésilas* de Pierre Corneille ; *Pertharite, Sophonisbe* et *Othon* jouissent d'un sommeil que nul impresario ne cherche à interrompre, et les Belles au bois dormant ne sont pas rares, non plus, dans le théâtre de Voltaire.

Sans doute, la publication de textes musicaux entraîne des frais considérables qui effraient les éditeurs. Ceux-ci, toujours préoccupés de l'exécution éventuelle des compositions qu'ils livrent au public, se trouvent portés à préférer les anthologies aux œuvres complètes et à rechercher presque exclusivement les pièces auxquelles certaine critique décernera un brevet de « bonne musique ». Du point de vue historique, le seul qui nous intéresse ici, de semblables dispositions apparaissent comme extrêmement regrettables, et c'est fort à propos que M. Cucuel combat l'objection surannée qui se fonde sur la médiocrité des œuvres appelées à bénéficier d'une publication intégrale. L'historien n'a pas à connaître de la bonne ou de la mauvaise musique, mais bien de la musique tout court, pas plus qu'il ne lui convient de passer sous silence les mauvaises actions sous prétexte qu'elles ne sont pas belles.

Nous ajouterons qu'en dépit de leur valeur et de leur incontestable intérêt, nombre de *Denkmäler* ne constituent pas, à proprement parler, des éditions critiques. Sans doute, les préfaces en sont établies d'une façon très scientifique, mais les textes eux-mêmes trahissent trop souvent, par la réalisation des basses chiffrées, par exemple, la préoccupation des éditeurs de présenter surtout des éditions pratiques, des éditions destinées à l'exécution. Méfions-nous, au demeurant, de l'esprit de sélection, et bornons-nous pour le moment à inventorier la musique, laissant aux musicologues de l'avenir le soin de disposer les œuvres sur une échelle de valeurs. Ne perdons pas de vue qu'aux XVII[e] et XVIII[e] siècles la musique de la Renaissance s'entendait qualifier de barbare et de gothique, et ne retombons pas toujours dans les mêmes errements subjectifs.

Ceci dit, nous nous empressons de reconnaître le caractère purement historique du travail de M. Cucuel. Dégageant les faits principaux de l'activité musicale du cénacle de la Pouplinière, M. Cucuel en arrive à cette conclusion que les innovations essentielles qui en furent le fruit ressortissent surtout de l'instrumentation. Les cors d'harmonie, les clarinettes et la harpe s'introduisirent en France sous les auspices du fermier général. Sur ces divers instruments et sur leur littérature, l'auteur donne d'excellentes et précises monographies. Pour les clarinettes, la question se présente comme extrêmement embrouillée. On mentionne en 1720 des clarinettes à la cathédrale d'Anvers et Gossec a pu les y entendre pendant qu'il achevait son éducation musicale. Il est certain que l'orchestre de la Pouplinière contenait de ces instruments. Dès 1749, Rameau employait des clarinettes dans *Zoroastre* et il récidivait un peu plus tard, dans *Acante et Céphise* (1751, 1753). Leur introduction est donc antérieure à l'arrivée de Stamitz (1754). Mais le kapellmeister allemand en généralise l'emploi; bientôt, le chevalier d'Herbain, Ruggi, Schencker, Gossec et Beck les adjoindront à leur matériel symphonique. Quant aux cors d'harmonie, qu'il ne faut pas confondre avec les cors de chasse fréquemment usités en France avant 1750, ils semblent faire leur apparition chez le financier vers 1748. Enfin, Goepffert joue de la harpe à pédales au concert spirituel, en 1740, et le château de Passy ne tarde pas à devenir un véritable cénacle de harpistes. C'est à Passy que M[me] de Genlis se prend de passion pour la harpe, et, avec elle, M[me] de Saint-Aubin et M. de Monville. Mis rapidement à la mode, l'instrument perfectionné par l'Allemand Hochbrucker se crée alors une abondante littérature.

A côté des clarinettes, des cors et de la harpe, la Pouplinière compte encore des trombones dans sa collection instrumentale, et on sait que Gossec en essaya l'effet dans sa *Messe des Morts* de 1762.

Voilà donc défini le rôle joué par la Pouplinière dans le développement de l'instrumentation. Que si nous mettons à part la harpe, qui ne remplit jamais, à l'orchestre qu'une fonction intermittente et épisodique, il reste, a l'actif du financier, d'avoir propagé en France l'emploi

des clarinettes et des cors d'harmonie. C'est là, assurément, un rôle dont nous ne méconnaissons pas l'importance, mais qu'il faut se garder d'exagérer en prétendant que l'orchestre français n'aurait pu prendre son essor sans l'intervention des quelques instrumentistes étrangers que la Pouplinière hébergea dans sa maison de Passy. Les cors et les clarinettes ne constituent pas tout l'orchestre, et par ailleurs, nous savons que l'évolution de la symphonie française s'effectua parallèlement à celle des musiciens de Mannheim. Qu'elle subit des influences étrangères, voilà qui est incontestable, mais nous ne devons pas interpréter ce fait dans un esprit de dénigrement de notre propre musique. Bien plutôt, convient-il de nous réjouir de l'attraction que Paris exerça sur les artistes allemands, tchèques et italiens à partir de 1750, et de la célébrité qu'ils acquirent grâce à la publication de leurs œuvres par nos éditeurs, les Leclerc, les La Chevardière, les Venier, les Peters, les Huberty. Notre pays, de par sa situation géographique, fut toujours une manière de laboratoire artistique dans lequel s'employèrent les influences étrangères. Il répugne à un patriotisme étroit et cadenassé, digne de hobereaux ou de Hottentots, et il ne croit pas avouer son impuissance en ménageant le plus large accueil à des forces venues du dehors, parce que ces forces, il sait les utiliser conformément aux aspirations de son génie propre.

La seconde partie du travail de M. Cucuel comporte l'étude critique des symphonies de trois des principaux musiciens de la Pouplinière, Gossec, Schencker et Procksch. L'auteur parvient à fixer la chronologie difficile des œuvres de Gossec, et établit celle des deux autres symphonistes. Il publie d'une façon très stricte deux symphonies de Gossec, une à grand orchestre de Shencker, une de Procksch, ainsi que des pièces du même auteur à deux cors et deux clarinettes. Ce livre constitue une précieuse contribution à l'histoire de la musique instrumentale en France, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

L. de la Laurencie.

Maurice Emmanuel. — **Traité de l'accompagnement modal des Psaumes**, 1 vol., gr. in-8°, de 209 pages. Lyon, Janin frères, 1913.

Nul ne peut contester que l'éducation musicale des clercs et des chanteurs d'église ne soit, souvent, par trop négligée, et n'entraîne les pratiques les plus fâcheuses. M. Maurice Emmanuel s'élève vigoureusement dans l'avertissement de son nouveau livre contre l'enseignement de la musique tel qu'il est compris au séminaire, enseignement « encombré de routine et d'erreurs! ». C'est à cet enseignement suranné que nous devons « l'enrobement » à l'harmonium des mélodies médiévales. Or ces mélodies du plain-chant ne doivent pas être accompagnées ou, du moins, leur accompagnement ne doit pas constituer le plus déraisonnable des contre-sens; le plain-chant, en effet, « répugne,

par son organisme même, à tout compromis avec les accords de trois sons, par conséquent, avec l'harmonie simultanée du régime tonal moderne. » En l'entourant d'harmonies tonales, on lui inflige donc un traitement qui est à la fois absurde et anachronique. En principe du reste, le plain-chant ne devrait recevoir aucun accompagnement. Gevaert disait à ce sujet que le meilleur accompagnement ne valait rien. Historiquement parlant, l'homophonie n'admet pas d'exception avant le xii[e] siècle, et le mieux serait de laisser au chant grégorien sa noble nudité.

Toutefois, comme il est avec le ciel des accommodements, il en est aussi avec l'usage, et on ne prétend nullement imposer à l'organiste du chœur un silence absolu ; on désire seulement que cet organiste joue un rôle rationnel et, qu'au lieu d'accompagner en harmoniste, il accompagne en mélodiste, en contrapontiste ; on souhaite l'entendre soutenir les voix à l'unisson ou à l'octave et on lui demande de savoir glisser, à l'endroit convenable, la quinte modale conclusive. Car enfin, pourquoi user d'une harmonisation tonale à l'égard de mélodies qui ne sont pas conçues dans notre système tonal? Pourquoi ne pas substituer à cette harmonisation baroque une harmonisation modale adéquate aux mélodies ?

Telle est l'idée directrice de l'ouvrage de M. Emmanuel, idée claire, nette, que l'auteur développe au cours de huit chapitres, traitant, respectivement, des *Echelles médiévales*, et de leur *Pratique*, de *l'Examen sommaire des diverses Echelles modales*, de *l'Accompagnement modal des Psaumes à l'Introït, à Laudes, aux Heures* et *à Vêpres*, de *la Pente mélodique et de ses rapports avec l'harmonisation*, du *Grand Orgue et des Psaumes*, enfin de *l'Accompagnement modal des mélodies profanes*.

L'art médiéval n'est qu'un prolongement de l'art grec et de ses échelles diatoniques ; or le flottement des sons à l'intérieur du tétracorde apparait comme incompatible avec la stabilité de l'accord naturel de trois sons, de la résonnance, et on voit justement l'*Enharmonique* disparaître au xiii[e] siècle, dès que les attractions de la polyphonie esquissent la genèse de l'accord. C'est du xiii[e] au xv[e] siècles que s'effectue cette évolution.

D'ailleurs, comme les faits historiques sont toujours préparés de longue main, les échelles que l'antiquité légua au moyen âge consistent précisément en celles que l'on appelle « directes », et où la fondamentale occupe le degré le plus grave. Or cette fondamentale pseudo-tonique prend ainsi une grande importance, et se trouve dotée de certaines attributions attractives qui préparent le système tonal.

D'un point de vue pratique, l'organiste accompagnateur devra se borner à l'homophonie, c'est-à-dire s'appliquer à n'accompagner qu'à l'unisson ou à l'octave ; mais, pour donner satisfaction à l'auditeur, il aura soin d'installer la quinte modale sur la note terminale. A cet effet, il lui faudra, dans une cantilène médiévale donnée, reconnaître

la région essentielle assise sur la fondamentale, et, par conséquent, reconnaître d'abord la fondamentale qui ne se confond pas toujours avec la finale mélodique. L'auteur indique par quels moyens l'organiste parviendra à cette détermination et comme, chez lui, l'artiste ne se sépare jamais du savant, il écrit (p. 117) une page charmante sur l'esthétique des Psaumes.

Un des chapitres les plus curieux et les plus nouveaux est, sans contredit, celui qui a trait à la *Pente mélodique*, c'est-à-dire à la direction ascendante ou descendante de la mélodie. L'étude des variations et des caractéristiques de cette *Pente*, apporte encore des arguments à la condamnation de l'accompagnement des mélopées médiévales au moyen d'harmonies tonales. Quel est, en effet, l'agent essentiel de la cadence parfaite dans notre système harmonique ? C'est le mouvement irrésistible, comme fatal, qui entraîne la sensible vers la tonique ; c'est ce que M. Emmanuel appelle, dans sa langue imagée et si caractéristique, « l'escalade de la sensible vers la tonique ». Déjà au XVIe siècle, les velléités ascensionnelles de la sensible commencent à percer, encore que les deux modes persistent; mais, au XVIIe siècle, la ruine de ceux-ci est définitivement consommée ; alors, la tonalité se constitue très nettement et l'ascension de la sensible vers la tonique apparaît presque toujours, soit dans la partie mélodique proprement dite, soit dans les « fournitures harmoniques » qui enveloppent le chant. On voit, en même temps, l'accord de quarte et sixte de dominante jouer le rôle d'annonciateur, de Saint-Jean Baptiste de la cadence parfaite, et cela d'une façon tellement constante, que son emploi dans la préparation des cadences revêt un caractère, en quelque sorte, rituel. Il s'en suit que le majeur *ut* « règne en autocrate », que l'art musical s'inféode à la cadence parfaite et que « les phénomènes majeurs » prédominent. Au contraire, l'échelle antique est essentiellement mineure et descendante. Lorsque, dans les versets, se manifeste quelque tentative d'escalade mélodique, bien vite, la pente redevient descendante, et la mélopée tombe dans le grave. Toutefois, le mode *ut* accomplit une série d'empiètements tandis que ceux de *sol* et de *fa*, munis d'une quinte modale contenant la tierce majeure, se font, petit à petit, ses introducteurs. D'où vient cette fortune si haute du mode *ut*? D'après M. Emmanuel, elle découle de la poussée vers le majeur qui se trouve en puissance dans des modes dits « barbares ». Et alors, l'auteur de tracer (p. 160) un éloquent schéma qui résume toute l'histoire de la musique. On y saisit, de manière frappante, les deux directions suivies par les mélodies modernes et par les mélodies médiévales, les premières poussées vers l'aigu, du fait de la cadence parfaite, tandis que les secondes s'orientent bien nettement vers le grave.

Entre ces deux pentes contraires, s'installent des mélodies « étales » qui ne penchent ni dans un sens ni dans un autre ; ce sont celles qui admettent le mode de *ré*, mode inconnu des anciens, spécial au moyen-âge, et qui, par leur allure « en palier », établissent une transition entre

les mélodies descendantes de l'antiquité et les mélodies ascendantes des temps modernes.

Après avoir indiqué à l'organiste du chœur le rôle nouveau qu'il doit remplir dans l'accompagnement modal des Psaumes, M. Emmanuel aborde la question du grand orgue, et cherche à définir ses interventions qu'il faut concilier avec l'unité musicale de la grand'messe et des vêpres. Paraphrasant le *Motu proprio* de 1903, il énonce cette formule : « L'organiste doit jouer l'office, et non jouer pendant l'office. » Il jouera donc l'office en faisant usage d'une polyphonie modale pour ses « réponses ». Il pourra improviser une entrée bâtie sur les thèmes principaux de la messe du jour, improviser encore après l'*Epître* et à l'*Offertoire*. Après la *Consécration*, un postlude instrumental lui permettra d'utiliser une des pièces du magnifique répertoire d'orgue dû à Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude, Bach, Couperin, etc. Enfin, à la sortie, toute liberté lui sera laissée d'exécuter une belle pièce moderne. Ainsi, non seulement l'organiste du grand orgue n'est point sacrifié dans la réforme que préconise, si justement, M. Emmanuel, mais encore, il retire de cette réforme un rôle élargi dans lequel son initiative peut se donner carrière. Comme l'*Histoire de la Langue musicale*, le *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes* s'expose dans la langue limpide, imagée et vivante que notre savant collègue s'entend si bien à manier; d'ingénieux schémas viennent, au moment opportun, ramasser sous une forme tangible, les éléments essentiels de ses démonstrations et rendre celles-ci encore plus frappantes.

L. de la Laurencie.

Georges Cucuel. — **La Pouplinière et la Musique de chambre au XVIIIe siècle.** 1 vol. in-8° de xii-459 pages et 4 reproductions. Paris, Fischbacher, 1913.

On sait l'importance du rôle que jouèrent vis-à-vis de l'art, sous ses formes les plus diverses, les grands seigneurs et les financiers du xviii[e] siècle. Cette époque fut véritablement celle du Mécénat, et les musiciens en particulier, assujettis au régime des protecteurs, en éprouvèrent l'utilité, mais parfois aussi la tyrannie. L'immense majorité des œuvres qu'ils nous ont laissées se présentent sous les auspices de quelque riche amateur dont une épître dédicatoire, placée en tête de chaque ouvrage, vante les mérites dans un style où la mythologie, la courtisannerie et le galimatias s'évertuent de concert à prendre un ton dithyrambique. Nous rappellerons, à ce sujet, l'intéressante brochure de M. Prod'homme, intitulée *Ecrits de musiciens*, dont nous avons rendu compte ici même, l'an passé, et dans laquelle notre collègue fournit des échantillons caractéristiques de cette littérature spéciale. L'histoire a retenu les noms du comte de Clermont, du prince de Carignan, de Louis-François de Bourbon, prince de Conti, de Crozat, de M[me] de Prie, de Bonnier de la Mosson et de la Pouplinière, pour ne citer que

les principaux de ces « Amis de la musique » du xviiie siècle. Déjà, Clermont, Conti et Crozat ont trouvé leurs historiens ; mais aucune monographie ne s'était encore appliquée à fixer la curieuse silhouette de celui que Voltaire appelait Pollion et qui, fervent mélomane et dilettante fastueux, consacrait annuellement à la musique un budget de près de 100.000 francs. Ainsi que l'a remarqué très justement M. Brenet, on ne découvrirait guère de nos jours une générosité équivalente, car si la Pouplinière entretenait royalement, dans ses résidences de Paris et de Passy, une petite armée de musiciens, ce n'était point pour « se faire jouer », mais bien pour lancer des artistes inconnus et pour révéler des œuvres étrangères. De telle sorte que l'ostentation du financier trouve, dans son désintéressement artistique, les circonstances atténuantes les plus larges. L'homme qui, au début de son testament, déclarait s'être appauvri au service de la musique, ce qui ne l'empêchait pas, d'ailleurs, de laisser encore tout près de deux millions, mérite donc la reconnaissance des historiens de l'art.

La Pouplinière est, au premier chef, le type de ce personnage central si recherché par les écrivains d'aujourd'hui et autour duquel s'agitent les hommes et les idées. L'histoire de sa vie et la fixation de son rôle artistique, à un moment décisif de l'histoire de la musique française, constituent un sujet parfaitement délimité, sujet qui ne risque pas de s'éparpiller, de fuir, en quelque sorte, par sa périphérie, mais qui, tout en restant ramassé sur lui-même, pousse des prolongements dans son entourage. A l'opposé de ces thèmes généraux, trop vastes pour qu'on puisse les étreindre, le sujet choisi par M. Cucuel apparaît comme un microcosme, comme un raccourci d'une partie importante du xviiie siècle. Ses dimensions volontairement restreintes en permettent l'exploration complète, et évitent à l'auteur le danger de se résoudre à des lacunes ou de tomber dans des omissions. Il soulève l'intéressante question du Mécénat et apporte à la solution du problème des influences étrangères sur notre musique une contribution extrêmement riche. On a pu s'étonner de la multiplicité des travaux qui, de nos jours, s'attaquent au xviiie siècle. Mais, outre que cette période encore proche de nous possède un pouvoir d'attraction particulièrement captivant, il faut bien admettre que nous commençons seulement à la connaître d'une façon exacte. Trop longtemps, le xviiie siècle fut la proie des littérateurs, et il était nécessaire que des historiens, armés de sévères méthodes critiques, vinssent dissiper les ténèbres que recouvraient des clichés sans cesse répétés. Ainsi, pour préciser, la carrière de Rameau semblait à peu près fixée dans ses traits principaux. On pouvait croire, que sinon tout, du moins l'essentiel avait été dit et redit à l'égard de l'auteur de *Castor et Pollux*. Or, justement, voici que M. Cucuel apporte du nouveau à la biographie de Rameau, comme il apporte de l'inédit à celles de Stamitz et de Gossec.

Son livre se divise en deux parties, fort judicieusement équilibrées : d'abord, une partie purement biographique : La Pouplinière et son

temps ; ensuite, une partie qui intéresse plus spécialement l'histoire de la musique : la musique chez La Pouplinière. Après avoir posé son personnage et décrit le milieu dans lequel il a vécu, l'auteur a rattaché l'évolution de la musique de chambre, de salon et de danse aux causes sociales et mondaines qui ont déterminé cette évolution. C'est là une tendance qui se dessine dans la musicologie contemporaine et qu'on ne saurait trop approuver. Déjà, M. Pirro, avec son beau livre sur Buxtehude, montrait, en brossant un tableau remarquablement vivant et expressif d'un certain nombre de villes allemandes du XVII[e] siècle. comment les œuvres musicales s'apparentent au mouvement des idées, comment elles obéissent à des conditions tout extérieures, conditions d'ordre politique, social et religieux, comment enfin, elles se relient à d'autres manifestations artistiques. Et ainsi, se précise la place, la large place que la musicologie est en droit de réclamer au sein de l'histoire générale.

La méthode suivie par M. Cucuel vise scrupuleusement à mettre en relief une foule d'à côtés de la production musicale. Des détails en apparence minimes prennent soudain de l'importance, et jettent une vive lumière sur des événements inexpliqués. Nous en rencontrerons un exemple frappant à propos de Rameau.

La famille Le Riche était originaire du Limousin, et le fameux fermier général tenait de sa mère la terre de La Pouplinière située près de Chinon. Sa grosse fortune lui venait de son père, mais il s'entendit on ne peut mieux à la faire fructifier, car, après avoir passé un peu plus de cinq ans aux Mousquetaires gris, Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière entra dans les Fermes générales en 1721. Ces Fermes constituaient un placement très avantageux, puisque les bénéfices retirés par les fermiers variaient entre 7 et 10 p. 100 de la valeur des produits.

La gestion financière de La Pouplinière n'absorbait pas toute son activité, et de 1721 à 1727, il peut perfectionner son goût pour la musique en fréquentant les concerts de Crozat. Mais il s'intéressait aussi aux musiciennes, et il le fit bien voir au prince de Carignan qui le surprit en conversation sentimentale avec sa maîtresse, M[lle] Antier. Carignan obtint l'éloignement du fâcheux qui, de 1727 à 1730, s'en alla goûter les charmes de la Provence. Or il paraît probable que le début des relations de Rameau et de La Pouplinière doit être reporté à une date antérieure à celle qu'admettaient jusqu'à présent les biographes du musicien. M. Cucuel pense, et son argumentation, à défaut de preuves décisives, semble très admissible, que ces relations s'établirent vers la fin de 1725. Pourquoi donc Rameau attendit-il 1733 pour donner son premier opéra ? C'est peut-être bien parce que son protecteur subissait dans le Midi la punition d'une aventure amoureuse ! Et, voilà à quoi tiennent les choses !

En 1731, La Pouplinière faisait un voyage en Hollande, d'où il rapporta un Journal qui révèle, derrière l'homme d'affaires, l'honnête

homme suivant l'ordonnance du XVIIe siècle ; le financier s'y montre d'esprit cultivé, nourri des classiques et possédant jusqu'au bout des ongles son *Télémaque*. Son Journal présente un grand intérêt en ce qu'il laisse presque constamment percer les goûts musicaux de l'auteur. Ainsi, en passant par Delft, La Pouplinière écoute les carillons jouer des vaudevilles français, mais il les trouve importuns. Chez M. Panthon à Calais, il entend « une symphonie à grand chœur qui est de Vivaldi » ; il déclare qu'il a « une vraie faim » de musique et dévore des sonates.

M. Cucuel a étudié de très près les relations de La Pouplinière avec Voltaire et Rameau. C'est entre 1735 et 1739 que la maison de La Pouplinière devient la « citadelle du Ramisme », et on soupçonne le financier d'avoir fourni quelques vers, sinon quelques mélodies, aux opéras de *Castor* et des *Talents lyriques*.

En octobre 1737, La Pouplinière dont le scepticisme et l'orientalisme faisaient un assez médiocre candidat au mariage, se décide à épouser Thérèse Deshayes, la fille de Mimi Dancourt, et au cours de l'hiver 1737-1738, de brillantes fêtes suivent cette union. La Pouplinière habitait alors dans la rue des Petits-Champs : il déménagea en 1739 pour se fixer rue de Richelieu. Il est probable que la pièce de Rameau intitulée *La Poplinière* fut écrite pour l'inauguration de l'hôtel de la rue de Richelieu, où on voit apparaître le peintre La Tour, pendant que Voltaire encense le ménage hospitalier, sous les noms de Pollion et de Polymnie.

Enfin, Rousseau pénètre dans le cénacle, et l'histoire a conservé le souvenir des démêlés du philosophe avec Rameau ; tous deux étaient fort querelleurs et il semble malaisé de prendre parti dans leur dispute ; rappelons, cependant, qu'en 1736, les amis de Rameau avaient déconseillé à l'irascible musicien de porter l'épée.

En 1747, seulement, La Pouplinière loue par un bail à vie le somptueux château de Passy, édifié jadis par Samuel Bernard et que Néel, dans son *Voyage de Paris à Saint-Cloud*, compare au « Sérail du grand Seigneur ». Puis, c'est en 1748, la crise conjugale si souvent narrée avec la fameuse histoire de la cheminée. Impitoyable, La Pouplinière chasse sa femme, et alors, commence une vie d'aventures dont le pauvre Rameau subira les conséquences, car c'est à l'instigation d'une nouvelle favorite, Mme de Saint-Aubin, alias Mme Roube, que Mme Rameau, qui tenait le clavecin chez le financier, dut céder la place. La chose se passa en novembre 1753. M. Cucuel précise ainsi un autre point de la biographie de Rameau.

Après avoir raconté les singulières péripéties du second mariage de La Pouplinière avec Mlle de Mondran (juillet 1759), mariage qui précéda de trois ans la mort du financier (décembre 1762), l'auteur évalue le montant de sa succession, et montre que « Plutus » dépensait annuellement environ 250.000 francs de notre monnaie ; puis il passe à la deuxième partie de son travail : *La Musique chez La Pouplinière*, dont l'intérêt musicologique est on ne peut plus vif.

La psychologie de La Pouplinière, personnage sceptique, inconstant,

faisant parade, à tous points de vue et sur tous les sujets, d'un large éclectisme, le prédisposait excellemment au rôle de Mécène. Jeune, le financier goûtait les *brunettes*, les petits airs tendres, chantés à trois, et si l'on en croit Marmontel, il aurait composé lui-même quelques chansons. Nous avons même rappelé plus haut les « on dit » qui couraient sur sa collaboration aux opéras de Rameau. Entre 1730 et 1750, le *Mercure* publie, sous les initiales assez transparentes de M. D. L. P., de petits airs dont M. Cucuel nous donne un gracieux échantillon, une *Musette en rondeau* datant de 1731. Lors de son voyage en Hollande, La Pouplinière parle surtout de la musique italienne, ce qui ne l'empêche pas de s'afficher comme le protecteur de Rameau. Mais, après tout, les Lullystes ne traitent-ils pas Rameau d'Italien ?

Pendant la Guerre des Bouffons, La Pouplinière prend position en faveur des Italiens et traite Cafarelli à sa table ; c'est même chez lui que se passa la scène qui mit aux prises Cafarelli et Ballot de Sauvot et qui se termina par un duel. Bouffonniste déterminé, parce qu'il aime avant tout la nouveauté, La Pouplinière accueille chez lui l'opéra buffa, comme il accueillera plus tard les symphonistes allemands, et, dans leur comédie des *Adieux du goût* (1754), Patu et Portelance n'oublient point de le représenter en Mécène des Italiens.

Aussitôt les Bouffons partis, voilà notre homme séduit par une autre musique. C'est là pour M. Cucuel l'occasion de dessiner avec beaucoup de finesse, la mentalité et l'esthétique de son personnage. La Pouplinière, en parfait dilettante et mû tout simplement par son « inconstance », par son besoin d'impressions renouvelées, va donc encourager l'influence allemande. Sans doute, en musique, il est convaincu, car c'est pour lui et pour lui seul, qu'il entretient un important orchestre. A part les femmes et la littérature, on ne lui connaît pas d'autre passion : mais, épicurien raffiné, il n'aime pas « une seule musique » ; il entend boire à toutes les coupes, s'enivrer de tous les philtres, et estime que la vie consiste dans le changement.

La Pouplinière commence à servir son art de prédilection avec Rameau qui, depuis 1731, dirige sa phalange instrumentale et tient son orgue. Pendant plus de vingt ans, Rameau est le musicien officiel du financier, pour lequel il arrange même des fragments de ses œuvres lyriques, témoin ce *Te Deum* des Fermiers généraux dans lequel s'introduisent des passages de *Castor* et des *Indes galantes* ; puis, une femme passe, et le vieux maître est congédié !

Voici qu'arrive Jean Stamitz ; il est difficile de préciser les circonstances de sa présentation au financier et de son entrée dans le cénacle (1754). Déjà, les Parisiens avaient pris contact avec la symphonie allemande, puisque, depuis 1744, le Concert spirituel leur révélait des œuvres de Richter, de Graun et de Telemann. La Pouplinière, du reste, n'était pas seul à s'enticher de cette musique. Son goût se trouvait partagé par une foule de grands seigneurs et de gens de finance, dont les noms figurent sur la liste des souscripteurs des *Quatuors* de Telemann.

Stamitz devient donc le compositeur attitré du châtelain de Passy et le directeur de ses concerts ; mais, au bout d'un an, le kapellmeister quitte Paris, et La Pouplinière le remplace par Gossec qui tenait déjà un emploi de 1er violon dans son orchestre.

Cet orchestre se composait d'éléments très divers ; d'abord, de musiciens du prince de Carignan, qui, après la mort de leur protecteur, émigrèrent chez son rival, comme par exemple, Canavas et Miroglio ; puis et surtout, d'artistes étrangers dont l'engagement fut vraisemblablement négocié par les soins d'un habitué du salon de La Pouplinière, l'ambassadeur Kaunitz. Le financier offrit ainsi l'hospitalité à des cornistes et à des clarinettistes allemands, au romain Ruggi et au célèbre harpiste Geopffert. M. Cucuel a eu la bonne fortune de découvrir un document important qui permet de reconstituer exactement le personnel de l'orchestre de Passy à la fin de 1762. C'est l'état des appointements dus aux musiciens de La Pouplinière, où nous voyons figurer Canavas, Ignazio, Procksch, Flieger, Louis, Schencker, Gossec et sa femme, Capron, Calès, Goepffert, Saint-Suire, Miroglio, Graziani et Leclerc. De tous ces artistes, l'auteur trace des biographies précises fondées sur des documents d'archives inédits.

Nous sommes moins bien renseignés à l'égard de la musique jouée aux concerts du financier, car le catalogue de sa bibliothèque ne fournit qu'un inventaire sommaire de son fonds musical, inventaire dont on peut cependant déduire que la musique instrumentale y occupait une place prépondérante. D'où provenait cette musique? D'abord, des chefs d'orchestre de La Pouplinière, puis des voyageurs auxquels il demandait de le renseigner sur les œuvres étrangères. C'est ainsi qu'il mit à contribution son fondé de pouvoirs matrimonial, l'abbé de la Coste.

Quoi qu'il en soit, on connait, par un inventaire dressé au mois de mai 1763, un certain nombre de compositions qui furent exécutées chez le financier : ce sont des symphonies de Gossec, de Schenker avec cors et clarinettes, un recueil de pièces de hautbois de forêt du même Schenker. De plus, Mme de La Pouplinière jouait sur le clavecin de Ruckers, inventorié après le décès de son mari, les sonates de Domenico Alberti. Ruggi, Canavas et Capron alimentèrent aussi de leurs productions le répertoire de Passy, et il est très probable que des pièces de Sammartini vinrent également l'enrichir.

Enfin, la musique de table et la musique de danse étaient fort en honneur auprès de La Pouplinière, et M. Cucuel donne sur cette littérature encore mal explorée les détails les plus circonstanciés.

De tout ceci résulte que La Pouplinière a joué un rôle éminent dans le développement de la musique symphonique en France. Ses concerts précèdent et inspirent les séances du Concert spirituel ; ils familiarisent le public parisien avec une foule d'œuvres étrangères, qui sont éditées dans la capitale, devenue de la sorte le centre du cosmopolitisme musical. Non seulement, son salon propage et perfectionne l'emploi des

instruments à vent, cors d'harmonie et clarinettes, mais encore, il crée sous la direction de Geopffert une véritable école de harpistes où brille Mme de Genlis.

M. Cucuel a donc rendu un service signalé à l'histoire de la musique au XVIIIe siècle, en consacrant à la Pouplinière sa belle monographie. Il sera désormais impossible d'écrire sur ce sujet sans puiser dans un livre dont la documentation est considérable et presque toujours entièrement nouvelle. L'étude de la copieuse bibliographie qui clôt l'ouvrage, bibliographie présentée avec la méthode la plus stricte et la plus claire, montrera l'étendue des recherches effectuées par l'auteur. Manuscrits, imprimés du XVIIIe siècle, ouvrages modernes, œuvres musicales de cette époque si vivante et si riche en idées, M. Cucuel a tout lu. Ainsi que nous le disions en commençant, son livre, malgré sa délimitation très nette, touche à nombre de points de l'histoire générale. Sous une forme concise et synthétique, il embrasse la vie mondaine, les mœurs, les querelles esthétiques, et pour scruter à fond son thème principal, il en explore minutieusement les alentours. C'est sans contredit un des travaux les plus solides et les mieux exposés qui aient vu le jour, dans ces dernières années, sur notre XVIIIe siècle.

L. DE LA LAURENCIE.

CH. VAN DEN BORREN. — **Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance.** 1 vol. in-18, de 123 pages. Bruxelles, Librairie des Deux-Mondes, 1913.

Le temps n'est plus, en musicologie surtout, aux vastes synthèses et aux vues panoramiques. On a compris, enfin, qu'une science à ses débuts se devait de sérier les questions et de commencer par le commencement. On a donc abandonné les anciennes méthodes d'exposition, friandes de systèmes idéologiques précaires, pour s'attacher modestement à la recherche de faits bien contrôlés. D'où, les dépouillements et les inventaires qui s'établissent un peu de tous côtés à notre époque, dans le but de substituer l'exactitude scientifique à une vaine et encombrante littérature. Il appartiendra aux historiens de l'avenir de dégager de ces ensembles de faits telle ou telle idée directrice, et de les grouper, non plus suivant des plans préconçus, mais d'après un ordre imposé par les faits eux-mêmes. D'un dépouillement donné, d'un inventaire de noms d'artistes, par exemple, il est possible de tirer toute une série de travaux succédanés, selon qu'on classe les noms par professions, par époques ou par nationalités.

C'est à une besogne de cette nature que vient de se livrer M. Charles Van den Borren dont nous avons analysé, l'année dernière, une remarquable étude sur les *Origines de la Musique de clavecin en Angleterre.* Mettant à contribution de nombreuses sources relatives aux musiciens de la cour d'Angleterre pendant la Renaissance, M. Van den Borren

s'est proposé de dresser une liste des musiciens belges qui exercèrent leur art à cette époque, au delà du détroit. Nous retrouvons, dans ce nouvel ouvrage, la rectitude de méthode, la prudence et la précision tout scientifiques que nous signalions ici-même en 1912. Sur les musiciens des rois d'Angleterre, les excellents travaux de Nagel (*Annalen der englishen Hofmusik,* 1509-1649), de Cart de Lafontaine (*The King's Musik,* 1460-1700) apportaient à l'auteur de nombreux matériaux que venaient compléter les listes de musiciens publiées dans le *Musical Antiquary* et le précieux dépouillement concernant les étrangers domiciliés à Londres depuis le règne d'Henri VIII jusqu'à celui de Jacques I[er] qui constitue le volume X des publications de la *Huguenot Society.*

D'autre part, il était à présumer que la puissante floraison de l'art musical des Pays-Bas, durant le XVI[e] siècle, devait avoir eu pour conséquence l'essaimage dans les pays voisins d'un grand nombre de musiciens néerlandais. Il fallait procéder au triage des documents et des listes fournis par les ouvrages précités, afin d'y découvrir des noms d'allure flamande ou wallonne, triage qui ne laissait pas que de présenter des difficultés considérables en raison de l'instabilité des orthographes. Ici, l'historien doit se doubler du philologue, car Dufayt, par exemple, devient successivement de Vait, Puett et de Vaches; derrière le masque changeant des graphies, il faut savoir reconnaître un même personnage, retrouver Forteeville en Vorcyvall, d'où vraisemblablement découlent Perceval et Parsifal. Le caractère néerlandais du nom une fois découvert, il fallait encore s'assurer que celui qui le portait était bien de nationalité belge. On se heurtait alors à des problèmes d'identification très souvent insolubles, étant donné la rareté des documents biographiques recueillis sur les musiciens de l'époque considérée. Sans doute, Van der Straeten dans sa *Musique aux Pays-Bas* (8 vol. 1867-1868) et Van Aerde, dans ses *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines* (1311-1790), sont d'un grand secours pour un pareil travail; ils ouvrent des pistes, s'ils ne les tracent pas jusqu'au bout. Mais, la plupart du temps, on en est réduit à des hypothèses. Ainsi, le cas de ce Dyricke Gerarde, dont de nombreuses compositions sont conservées à Londres, et dont l'origine néerlandaise ne paraît pas douteuse, se présente comme fort embarrassant. Convient-il, eu égard aux coïncidences multiples relevées sur les œuvres, de l'identifier avec Jean Gerarde? La question, en l'absence de documents décisifs, demeure obscure. Aucune certitude ne peut jaillir de quelques faits épars, de recoupements imprécis, et on ne saurait trop louer la perspicacité et le sens critique avec lesquels M. Van den Borren conduit les délicates exégèses qu'entraîne son inventaire.

La méthode employée pour dresser cet inventaire consiste à classer les musiciens d'après les instruments qu'ils ont pratiqués. M. Prunières, dans son mémoire sur la musique de la Chambre et de l'Ecurie sous François I[er], avait suivi une marche analogue. L'auteur passe donc successivement en revue les tambours, les trompettes, les trombones

ou saequebutes, parmi lesquels il relève peu d'Italiens, contrairement à ce qui a été constaté pour la France à pareille époque, les bois, à propos desquels il donne quelques documents préeis sur Gommaire Von Oostrewick. Il s'oecupe ensuite des instruments à archet, désignés d'abord sous le nom de *rebecke*, puis de *viall* ou *violl*, de *violon* et enfin de *violin* depuis 1581, et rencontre peu de Belges au nombre des musiciens qui en jouaient à la cour d'Angleterre. En revanche, les luthistes lui fournissent une moisson plus abondante avec les Wilder ou Welder, et il est probable que ee Philippe Wilder, qui publia des chansons françaises chez Ballard en 1572, se confond avec eertain Philip Van Wilder dont le British Museum et les Archives britanniques mentionnent fréquemment le nom et les œuvres. A l'égard des organistes, un problème d'identification se pose sur le cas de Benet De Opieijs, en lequel il faut, sans doute, voir un ancien organiste de la cathédrale d'Anvers, Benedietus de Opitiis, originaire d'Opitter dans la Campine limbourgeoise. Très intéressantes sont aussi les gloses de l'auteur relatives au séjour que Philippe de Monte fit en Angleterre, et les conelusions de ses reeherehes sur les facteurs d'instruments de musique. Les Néerlandais ont surtout construit des orgues et des virginals. Qu'il nous suffise de eiter le nom de Michel Mercator qui apparaît à Londres postérieurement à 1531. Mais qu'était ee William Treasorer dont parle le *Musical Antiquary* ? Ne pourrait-il s'identifier, par suite d'une traduction de son nom et d'une orthographe d'ordre sémantique, avec un eertain Schatz qui fut facteur d'instruments à Londres ?

En résumé, les patientes et judieieuses investigations de M. Van den Borren l'ont amené à identifier une dizaine de musiciens d'origine belge et émigrés en Angleterre, où leur rôle paraît avoir été plus matériel qu'esthétique. Nous ne ferons à l'auteur qu'une très légère critique, et nous sommes eertain, qu'en érudit minutieux et exact qu'il est, il en reconnaîtra le bien fondé. Cette critique porte sur la confusion établie en plusieurs endroits de son livre, et notamment aux pages 54 et 57, entre la revue française *S. I. M.* et le bulletin trimestriel (*Sammelband*) de la Société internationale de musique, que M. Van den Borren intitule *S. I. M.* Il ne s'agit là, évidemment, que d'une simple erreur matérielle, mais nous croyons devoir la signaler parce qu'elle nous paraît susceptible d'entraîner des équivoques.

Un index alphabétique des noms cités termine l'exeellent travail de M. Van den Borren.

L. DE LA LAURENCIE

L'orgue moderne, par ALEXANDRE CELLIER, un vol. in-12 de 136 p. Paris, Delagrave, 1913.

Cet ouvrage est conçu surtout dans un but pratique, l'auteur ayant surtout voulu essayer un traité de *Registration*, après une sommaire description des différentes eatégories de jeux qui composent nos orgues.

Le titre de l'ouvrage étant : *L'orgue moderne*, il serait malaisé de faire à l'auteur un procès de tendances, en lui reprochant de n'avoir peut-être pas assez parlé de l'orgue ancien ; par contre, l'idée d'avoir consacré un chapitre à l'orgue expressif (harmonium) est fort heureuse.

De nombreux croquis et quelques phototypies de beaux instruments français illustrent ce volume édité avec goût et M. Louis Vierne, le merveilleux improvisateur et exécutant du grand orgue de Notre-Dame, a écrit pour le livre de son jeune élève une judicieuse préface.

Félix Raugel

Dr Adolf Chybinski. — **Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens.** Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, in-8° de 95 pp.

Plusieurs historiens se sont consacrés dans ces dernières années à l'art de diriger l'orchestre et de battre la mesure, dont ils ont essayé de tracer l'évolution. Ce sont là des recherches assez difficiles, parce que les témoignages et les faits sont fort épars.

M. Chybinski s'est posé un certain nombre de questions dont voici les principales : quelles étaient les qualités exigées d'un chef d'orchestre entre 1500 et 1800 ; comment les ouvrages de musique théorique du xviiie siècle concevaient-ils les fonctions du chef d'orchestre ; quelle fut l'influence des chefs d'orchestre sur le style musical ? Il semble bien que l'auteur n'ait répondu à aucune de ces questions d'une façon suffisamment nette et qu'il se soit contenté de grouper quelques citations typiques, sans en tirer aucune conclusion générale.

On sait que le fameux « bâton de mesure », tant raillé par Grimm et J.-J. Rousseau, a provoqué au xviiie siècle même d'âpres discussions ; il valait la peine que M. Chybinski s'y arrêtât plus longtemps et utilisât des sources plus complètes. J'en citerai deux sortes qu'on ne saurait ignorer : d'abord les documents iconographiques, en nombre restreint sans doute, mais dont on trouverait des spécimens dans les œuvres de Gravelot ; ensuite les mémoires contemporains, souvent plus explicites sur ce point que les ouvrages théoriques dépouillés par M. Chybinski. On ne saurait oublier que c'est l'Opéra de Paris qui provoque toujours la discussion : il faut étudier les commentaires qu'ont laissés sur ce spectacle des gens comme Casanova, Goldoni et Ange Goudar dans une brochure assez rare aujourd'hui, le *Brigandage de la Musique italienne*, parue en 1780. Du reste, l'argumentation de M. Chybinski me laisse perplexe : après avoir cité Mattheson et quelques autres, lesquels affirment qu'on ne bat point la mesure dans les orchestres d'Italie, il invoque le témoignage contradictoire de Gœthe qui s'indigne d'entendre hurler la mesure, lors de l'exécution d'un oratorio à Venise : M. Chybinski assigne à cette lettre de Gœthe la date inconcevable de 1756 ! On sait que Gœthe est né en 1749 et que son voyage d'Italie se place en 1786. S'il s'agit d'une faute d'impression, si l'auteur a bien écrit 1786,

son raisonnement ne tient pas debout, car on ne saurait opposer le témoignage de Gœthe à celui de Mattheson qui est de 1722; si au contraire nous devons lire 1756, l'erreur est invraisemblable. Nous serions portés à trouver ces études bien hâtives, si M. Chybinski n'avait pris soin de nous avertir dans son introduction que son livre, commencé en 1908, était resté sur le chantier jusqu'en 1912, de façon à profiter de tous les travaux publiés dans cette période. Alors...

Dans son dernier chapitre, M. Chybinski étudie l'origine et le développement de la dynamique dans l'orchestre moderne. Il est regrettable qu'en dehors de Lulli, l'auteur ne mentionne aucun compositeur français, pas même Rameau et qu'il attribue exclusivement à Jommelli et à l'école de Mannheim l'invention du crescendo et d'autres manières connues. Plusieurs d'entre nous se sont pourtant efforcés, depuis quelques années, de revendiquer la part qui revient à notre littérature musicale.

Il conviendrait enfin, en traitant un pareil sujet, de ne pas faire tout à fait abstraction de la musique elle-même; il existe nombre de parties de symphonies ou d'opéras, préparées « pour l'orchestre », c'est-à-dire pour la direction, qui renferment des indications précieuses, et il ne suffit pas, pour caractériser le rôle de Cannabich, de Jommelli ou d'Holzbauer, de transcrire quelques jugements de leurs principaux historiens.

On voit que le livre de M. Chybinski prête largement à la critique et qu'il ne nous apporte sur la question ni solutions définitives, ni même précisions suffisantes.

GEORGES CUCUEL

Contribution à l'histoire du salaire au théâtre en France de 1658 à la fin de l'ancien régime, par MAURICE BEX. Paris, Rivière, 1913, in-8° de 143 pp.

En étudiant les documents relatifs aux émoluments des acteurs, M. Bex s'est attaché seulement à l'Opéra et à la Comédie-Française. Il est regrettable qu'il n'ait pas fait entrer dans son cadre la Comédie Italienne qui mériterait d'y trouver place; sans doute, les recherches étaient difficiles pour la période antérieure à 1762, mais pour celle qui va de 1762 à 1789, après la fusion de la Comédie Italienne et de l'Opéra-Comique, nous possédons de nombreuses sources de renseignements. Seule, l'Académie Royale de Musique nous intéresse ici; à ce titre, on trouvera dans le livre de M. Bex un grand nombre de chiffres utiles sur le budget de l'Opéra et les salaires des acteurs. Dans sa conclusion M. Bex remarque que les théâtres du XVIII[e] siècle trouvèrent dans leur dépendance à l'égard du pouvoir royal la condition même de leur longévité; pendant cette période on voit se dessiner un fait économique intéressant : l'acheminement vers l'inégalité des traitements; au début ils étaient identiques pour les comédiens et très peu différents en ce qui

concerne les chanteurs et les danseurs ; à la fin du XVIIIe siècle, nous arrivons déjà à des traitements exceptionnels, par où s'annoncent les gros cachets de l'époque contemporaine. Pour illustrer dans la pratique ces démonstrations, il serait intéressant d'étudier quelques budgets d'acteurs et actrices au XVIIIe siècle : M. Bex a utilisé celui de Mlle Sallé récemment publié ; s'il compte poursuivre ses recherches, il en trouvera d'autres, en grand nombre et fort piquants, dans les Scellés et Inventaires de la série Y aux Archives Nationales.

Georges Cucuel

Cours complet d'Harmonie (1re partie) par Louis de Bondt (in-8°, 93 pp.) Bruxelles. G. Oertel, édit.

Cet ouvrage composé par un professeur du Conservatoire de Bruxelles est conçu en un plan entièrement nouveau et intéressant. C'est moins un Traité d'Harmonie, qu'un Recueil d'Exercices. Chaque exemple est suivi d'exercices pratiques, et les études sont basées toujours sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre des Maîtres depuis Josquin Deprès jusqu'à l'époque contemporaine.

La première partie de ce cours, seule déjà parue, traite des accords de 3 sons, du majeur diatonique, des mineurs harmonique (gamme d'*ut* mineur avec *la* bémol, *si* bécarre), mélodique (*la* bécarre, *si* bécarre) et antique (mineur inverse).

La deuxième partie traitera des harmonies des anciens modes et de l'accompagnement du chant grégorien ; la troisième contiendra surtout des exercices et des modèles tirés des « bons autheurs ». Comme l'avait déjà fait Rimsky-Korsakow dans son traité d'harmonie, M. de Bondt propose très souvent à l'élève comme thèmes de travail, de caractéristiques chants populaires.

Félix Raugel.

Henry Prunières. — **L'opéra italien en France avant Lulli**, Paris, Champion, 1913. 1 vol. gr. in-8° de XLVII, 431 pages, avec un appendice musical de 32 pages.

Dans l'avant-propos de cet imposant ouvrage, M. Henry Prunières semble s'étonner que l'histoire des représentations d'opéras en France, avant la fondation de l'Académie royale de musique, n'ait pas encore été écrite. Cette observation peut s'appliquer à tout sujet dont un auteur renouvelle la documentation de fond en comble ; et tel est bien le cas pour le livre de M. Prunières, malgré que les travaux de MM. Nuitter et Thoinan, Ademollo et Romain Rolland aient déjà apporté une remarquable contribution à la préhistoire de l'opéra en France. Sans doute, M. Prunières n'a pas tort de négliger les historiens antérieurs, comme le fantaisiste chroniqueur Castil-Blaze et l'insipide com-

pilateur Clément ; mais nous le trouvons un peu sévère à l'égard de Chouquet, qui, écrivant en 1873 une *Histoire de la musique dramatique en France*, a accompli un effort considérable pour l'époque, avec sa copieuse bibliographie et sa liste des ouvrages représentés depuis la fondation de l'opéra.

Songeons à ce qu'on pourra dire de nos livres dans 40 ans ! Rien ne vieillit plus vite qu'un travail historique ; généralement, les acquisitions nouvelles qu'il fait réaliser à la science ne tardent pas à tomber dans le domaine public, tandis que les erreurs et les omissions restent au compte personnel de l'auteur. Un livre comme celui que M. Prunières vient de publier suppose de patients dépouillements d'archives, une somme énorme de travail, des recherches innombrables dirigées d'une façon systématique, suivant un plan préconçu. Aucune méthode semblable ne gouvernait les ouvrages du siècle dernier, pendant lequel on s'est trop souvent imaginé de composer des livres avant de s'assurer de la qualité et même de la quantité des matériaux à mettre en œuvre.

Lorsque M. Prunières déclare s'être convaincu de l'impossibilité d'écrire son livre sans recourir aux documents d'archives, il n'énonce pas une remarque particulière à son travail, mais bien un principe général ; en effet, la plupart des sources imprimées ont été abondamment mises à contribution de nos jours, et, de ce côté, l'information historique tend à se répéter ; il importe, par conséquent, d'exploiter de découvrir et des sources nouvelles susceptibles de rajeunir le matériel documentaire ; seuls des dépouillements systématiques d'archives permettront d'atteindre ce but.

M. Prunières s'est donc courageusement mis en campagne ; au cours de plusieurs voyages effectués en Italie, il a exploré les dépôts d'archives de nos voisins et, de cette exploration, il a rapporté une moisson extrêmement copieuse. Le fait déjà connu de la part essentielle prise par Mazarin à l'introduction de l'opéra en France laissait supposer que la correspondance des résidents italiens, accrédités à Paris, avec leurs gouvernements respectifs devait contenir de nombreux documents relatifs au rôle artistique joué par le cardinal. Cette supposition s'est pleinement confirmée : à Turin, à Rome, à Florence et surtout à Paris, au Ministère des Affaires étrangères, M. Prunières a fait d'inestimables trouvailles dont on jugera par les « Pièces justificatives » insérées à la fin de son volume.

Dans une *Introduction* détaillée et qui, à elle seule, représente un travail considérable, l'auteur étudie la pénétration de l'Italianisme en France, à partir du XVIe siècle, dans le domaine de la musique. On voit alors les maisons princières s'organiser sur le modèle de celles d'Italie, et faire appel à nombre d'instrumentistes ultramontains dont l'art seconde la révolution monodique qui s'accomplit au détriment du style madrigalesque. Le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis qui entraîne le voyage à Paris de Rinuccini et de Caccini, les incursions de compagnies de comédiens italiens qui, comme les *Gelosi*, jouent des

pièces entremêlées de musique, les tentatives d'Andreini pour arriver à réaliser le mélodrame sont autant de faits de la plus extrême importance au point de vue de la propagation en France des idées italiennes sur l'alliance de la poésie et de la musique. Sous Louis XIII, des concerts italiens ont lieu à Paris, et la technique vocale des *virtuosi* influence profondément quelques-uns de nos chanteurs : Pierre de Nyert, Michel Lambert et Bénigne de Bacilly.

Avant d'entrer dans le vif de son sujet, M. Prunières se trouve tout naturellement amené à étudier les deux grandes sources d'où la musique dramatique va s'écouler vers la France, à savoir Rome et Venise.

On connaît le Mécénat qu'exercèrent à Rome, à partir de 1632, les neveux du pape Urbain VII, les Barberini, créateurs de l'opéra à machines. Au début du XVIIe siècle, les compositeurs romains se montraient plutôt hostiles à la réforme florentine; cependant, Stefano Landi introduit l'opéra en style récitatif (*La Morte d'Orfeo*) qui s'acclimate à Rome vers 1620. Puis Mazocchi confirme avec la *Catena d'Adone* une partie des acquisitions florentines, sans toutefois abandonner la discipline polyphonique romaine. Le *San Alessio* de Landi associe les deux styles, le florentin et le romain, et revêt le caractère de féerie à grand spectacle qui deviendra la formule de l'opéra de Rome. Aux environs de 1640, la ville éternelle est véritablement en proie à une folie de musique et de spectacles.

M. Prunières s'étend longuement sur le napolitain Luigi Rossi, le protégé d'Antonio Barberini, dont le *Palazzo d'Atlante* présente un type nouveau d'opéra, où la musique lutte avantageusement contre les toutes puissantes machines. L'ouvrage s'écrit dans le style de cantate instauré par Carissimi.

Tandis qu'à Rome, le théâtre conserve un facies nettement aristocratique, il prend à Venise un caractère démocratique qu'on observera dans les opéras de Cavalli, si différents des opéras romains par leur musique et leur affabulation. Rome et Venise engendrent ainsi deux esthétiques qui viendront se heurter à la cour de Louis XIV, et auxquelles l'opéra français fera d'importants emprunts.

Toute cette partie du livre de M. Prunières est traitée avec une grande richesse de documentation qui s'accroît encore lorsque l'auteur aborde la question des opéras italiens représentés à Paris. On sent que c'est sur ce point qu'il fait porter son principal effort, et, pendant plus de 300 pages in-8°, il va nous narrer les péripéties multiples et combien savoureuses de l'installation progressive de l'opéra en France, avec un luxe de détails et une précision d'information qui n'avaient jamais été atteints.

Ainsi que M. Prunières l'expose lui-même, son ouvrage consiste bien plus en une « histoire théâtrale » qu'en un livre d'esthétique. De même que Nuitter et Thoinan ont écrit, sous le titre un peu équivoque des *Origines de l'Opéra français*, non pas une histoire du genre opéra, mais

seulement une étude historique et administrative de l'Académie royale de Musique, de même M. Prunières, dans son *Opéra italien en France*, donne le pas aux documents biographiques et anecdotiques sur les considérations d'ordre esthétique. Il brosse un tableau extraordinairement vivant et coloré du monde de la musique en Italie et en France pendant le gouvernement de Mazarin dont il dévoile en quelque sorte la politique musicale, car si quelqu'un peut mériter le titre de vrai créateur de l'opéra français, c'est bien le subtil et intrigant cardinal; le nombre des lettres qu'il a écrites ou fait écrire pour arriver à installer l'opéra à Paris est vraiment inimaginable.

Ancien élève de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri, puis intendant général d'Antonio Barberini, Mazarin avait passé pour être l'amant d'une chanteuse célèbre entre toutes, Léonora Baroni. Dès son arrivée en France, il voit dans l'opéra un moyen d'assurer sa domination et s'emploie à attirer à Paris une troupe lyrique. C'est alors la venue de Marazolli et de la Léonora qui ne tarde pas à prendre un empire considérable à la cour. Rien de plus piquant que les intrigues de cette chanteuse à la mort d'Urbain VIII, de plus invraisemblable et de plus bouffon que ce monde romain où se coudoient cardinaux, cantatrices, musiciens et castrats.

Lorsque la *Finta Pazza* fut représentée, en 1645, par les comédiens italiens, l'impression produite tint beaucoup plus aux machines qu'à la musique, et l'*Egisto* de Francesco Cavalli (1646) n'eut qu'un assez médiocre succès. Il faut attendre le séjour en France d'Antonio Barberini pour voir le mouvement musical devenir plus intense et plus fécond. L'*Orfeo* va être le résultat de la collaboration de deux personnages attachés à Antonio Barberini, l'abbé Buti et le fameux compositeur Luigi Rossi. Celui-ci se rend directement auprès de Mazarin, introduit par le cardinal d'Este, et, de Paris, il dirige le recrutement des chanteurs.

M. Prunières a étudié en détail, au moyen de fonds des Affaires étrangères (*Rome*) et des archives de Modène, de Parme et de Florence tous les pourparlers engagés à cette occasion; il y a là de très curieuses révélations sur la vie musicale à Paris, extraites des lettres de Venanzio Léopardi. La curiosité que les Parisiens manifestaient à l'égard des préparatifs de l'*Orfeo* se transforma en enthousiasme après l'audition de la pièce, dont le livret était cependant extravagant et le récitatif ennuyeux, mais où la mélodie coulait, frémissante, et enveloppée d'une savoureuse atmosphère harmonique.

Après la Fronde, Mazarin, rentré dans la capitale, y appelle une nouvelle troupe de chanteurs; c'est toujours le fidèle Buti que le cardinal charge des opérations de recrutement, ce Buti, qui cumule les fonctions de librettiste et d'homme d'affaires. Justement, Buti venait de terminer les *Nozze di Peleo e di Theti* et il en faisait écrire la musique par un compositeur très goûté pour son ingéniosité et son raffinement, Carlo Caproli. Les pages que M. Prunières consacre à Caproli four-

millent de renseignements nouveaux qui éclairent singulièrement la biographie de ce musicien. Mazarin avait lui-même « réglé le dessein » des *Nozze*, en combinant astucieusement des éléments de l'opéra italien avec des dispositifs empruntés au ballet de cour français.

Tous ces déplacements d'artistes ultramontains coûtaient fort cher, et les Mazarinades n'ont pas manqué de reprocher au cardinal ses prodigalités théâtrales. Mazarin s'avise, par mesure d'économie, d'avoir en permanence à Paris une troupe italienne : d'où, nouvelles démarches, nouvelles correspondances diplomatiques, nouvelles « combinazioni » telles, par exemple, que celle, assez inattendue, qui consiste à vouloir transformer en virtuose d'opéra un religieux servite, Don Filippo Melani, frère de cet extraordinaire castrat Atto Melani, que nous voyons, par la suite, devenir à Paris un « gentillhomme de la chambre » apte à toutes les besognes, tour à tour chanteur, espion et diplomate.

On conçoit sans peine que l'invasion de personnages aussi singuliers n'ait pas été sans provoquer des commentaires et d'âpres critiques. Lulli chercha justement à se débarrasser de tous ces Italiens équivoques, et composa pour la cour une série de ballets, où peu à peu, il se francise. Ici, M. Prunières reprend, en le complétant et en le développant, un travail qu'il a fait naguère en collaboration avec nous.

Mais voici le mariage de l'Infante avec Louis XIV, et par conséquent, de nouvelles fêtes en perspective. Mazarin fait appel, cette fois, à un compositeur vénitien et demande un opéra à Francesco Cavalli. En même temps qu'il recommence à chercher des musiciens, il s'occupe de la construction d'une nouvelle salle de spectacle aux Tuileries, pour laquelle il mande l'architecte Vigarani. De Saint-Jean-de-Luz, Mazarin écrit à Buti de hâter les préparatifs de l'opéra projeté; mais que de difficultés à surmonter ! Cavalli, qui jouissait à Venise d'une brillante situation, hésite à se déplacer, et écrit à l'abbé Buti une lettre des plus intéressantes où se dévoile, dans son caractère, une timidité peu en harmonie avec sa musique; après quelques tergiversations, il finit par se décider à venir en France. On travaille alors énergiquement à l'*Ercole amante;* seulement, l'importance des préparatifs empêche que l'opéra puisse passer avant le carnaval de 1661. Mazarin songe, en attendant, au *Xerse* dont l'exécution exige une troupe nouvelle et de nouvelles démarches de la part du cardinal; il correspond avec Elpidio Benedetti, avec le P. Duneau; on peut dire que ces préparatifs d'opéra à Paris mettaient en émoi le monde de la musique dans l'Europe entière. Déjà célèbre en Italie, le *Xerse* de Cavalli n'eut pas grand succès au Louvre, et on goûta surtout les ballets que Lulli avait introduits dans cet ouvrage.

La mort de Mazarin (1661) porta un coup sensible aux représentations dramatiques italiennes, et il n'est pas sans intérêt de constater que c'est à partir de 1661 que se dessine la brillante carrière de Lulli lequel va se poser en champion de la musique francaise et se fait naturaliser. Cependant, Cavalli présidait aux répétitions de l'*Ercole*, et la correspondance du résident Marucelli contient à ce sujet de précieux renseigne-

ments, comme aussi des détails sur le fonctionnement des machines dont on avait confié l'établissement aux Vigarani.

L'*Ercole* passa le 7 février 1662; le poème, dû à Buti, en était bien pauvre: la pièce consistait en une sorte d'opéra-ballet de cour, car chacun des actes se terminait par une entrée que dansaient les personnages de la cour. Buti s'était ingénié à multiplier les airs et les chœurs. Un prologue, qui servira de modèle aux prologues allégoriques de Lulli, célébrait l'union de la France et de l'Espagne.

M. Prunières assure que l'*Ercole* « tomba, victime de l'hostilité du public contre l'art italien ». A dire vrai, les gazettes parlent avec éloges de la pièce nouvelle; sans doute, elles taisent le nom du musicien, mais elles agissent ordinairement de même à l'égard des autres compositeurs. Sans doute, Marucelli rapporte que le bruit des conversations empêcha qu'on entendit la musique et l'acoustique de la nouvelle salle était des plus défectueuses; sans doute encore, il existait une cabale anti-italienne qui se fondait, à la fois, sur la morale et sur le désir de réaliser des économies, mais nous croyons qu'il y a quelque exagération à écrire, comme le fait M. Prunières, qu'on « bafoua Cavalli ». Cela, en tout cas, ne ressort pas des textes cités par lui.

Si le départ de Cavalli favorisa l'évolution de la situation de Lulli, l'influence italienne demeura vivace au sein des cénacles, pendant que l'action de l'opéra italien sur les destinées de notre tragédie lyrique continuait à s'affirmer. M. Prunières traite, dans son dernier chapitre, de cette action, et montre de quelle façon l'opéra français prit naissance dans les pièces à machines, les pastorales, les grands ballets et les comédies-ballets. Torelli initie les Parisiens aux décors des pièces à grand spectacle, et après l'*Orfeo*, on voit *La Grande Journée des Machines*, par exemple, utiliser les machines à l'italienne et aussi quelques airs. Puis, c'est avec l'*Andromède* de Corneille et Dassoucy, une solution française du problème mélodramatique, solution que cherchent encore les *Comédies en musique* telles que les *Amours d'Apollon et de Daphné* de Dassoucy (1650) dont M. Prunières analyse pour la première fois le livret, et le *Triomphe de l'Amour* de de Beys et La Guerre. Enfin, Lulli compose des pastorales et des ballets. Dans ses opéras, il s'inspire de la tragédie à machines des Barberini, et le mécanisme dramatique de Quinault existe déjà dans les livrets de l'abbé Buti, de même que les danses des opéras italiens joués à Paris s'associent à l'action, alors que les ballets des mélodrames romains conservent un rôle épisodique. Il n'est pas jusqu'aux prologues dont Lulli ne trouve l'idée chez le librettiste de Rossi et de Cavalli.

En revanche, la musique du surintendant apparaît assez différente de celle des compositeurs italiens : elle s'attache plus à l'exactitude et au naturel de la déclamation qu'à la beauté plastique et, en forgeant le récitatif, Lulli rend possible au théâtre l'alliance, si longtemps cherchée, de la poésie et de la musique.

Un important *Appendice musical* termine le beau livre de M. Prunières,

et nous permet de goûter le gracieux enjouement de Marco Marazzoli, la grandeur tragique du *Lamento* de l'*Egisto* de Cavalli, un air délicat de Carlo Caproli, et deux pièces caractéristiques extraites des ballets de Lulli.

L. DE LA LAURENCIE.

HENRY PRUNIÈRES. — **Le Ballet de Cour en France, avant Benserade et Lulli**[1], **suivi du Ballet de la délivrance de Renaud.** — 1 vol. in-8°, de VI, 283 p. avec 16 planches hors texte ; Paris, H. Laurens, 1914.

La seconde thèse de M. Henry Prunières consacrée à l'histoire du ballet de cour en France avant Lulli, prépare et complète son remarquable ouvrage sur l'opéra italien en France dont nous rendons compte d'autre part. Ces deux livres constituent ainsi un ensemble homogène et s'éclairent mutuellement, car le ballet de cour, suivant une expression des plus heureuses de l'auteur, « fut durant un demi-siècle le champ d'expérience où la musique dramatique française fit ses premiers pas ».

Il n'est pas possible d'écrire l'histoire de l'opéra en France, nous entendons par là l'histoire de la forme dramatique qui a reçu le nom d'*opéra*, sans étudier au préalable celle des ouvrages scéniques qui en précédèrent l'apparition. Le ballet de cour, en effet, compte au nombre des ancêtres de la tragédie lyrique, et c'est précisément à ce point de vue que nous nous étions placés dans les leçons que nous avons données en 1910 à l'École des Hautes Études sociales sur le Ballet de Cour en France.

M. Henry Prunières a traité avec une abondance extrême de documentation un sujet qui, en dépit d'un caractère apparent de spécialisation, confine, pour ainsi dire, à tout. Le ballet de cour n'intéresse pas seulement la Danse, la Poésie, la Musique et la Mise en scène ; il intéresse encore les mœurs, les usages, l'histoire générale ; c'est une matière presque indéfiniment extensible, et il faut savoir gré à M. Prunières d'en avoir décrit, dans son volume, les aspects principaux.

Après un tableau d'ensemble des « éléments constitutifs du ballet » dans lequel l'auteur groupe les festivités de cour en France et en Bourgogne au XVe siècle, et où nous voyons paraitre, à côté de momeries qui prennent déjà tournure de pantomines dramatiques, ces formidables « entremets », avec leurs constructions colossales et fantastiques, châteaux forts, églises, voire « pâtés » pantagruéliques, placés sur les tables et farcis de « personnages vifz, juans de divers instrumens », ces entrées de masques et de turbulents danseurs, ces cortèges somptueux aux vastes chars allégoriques, enfin, les tournois et leurs « défis », dont s'inspirent nombre de ballets du XVIIe siècle, M. Prunières résume l'histoire des divertissements italiens, « Mascherate » et « Intermedi » ; ces derniers se glissent dans les tragédies, et arrivent à

[1] Il y a lieu d'observer que les orthographes *Lulli* et *Lully* sont équivalentes, l'*y* n'étant qu'une forme de l'*i*.

s'y tailler une place de plus en plus importante, comme par exemple, dans le *Sacrificio* de Beccari. Certains intermèdes constituent, en quelque sorte, des prototypes de scènes d'opéra.

En France, l'influence de la Péninsule et de ses spectacles fastueux agit profondément sur les Valois ; les mascarades se multiplient à partir du règne d'Henri II, durant lequel elles s'associent aux tournois, aux joutes, et aux entrées royales. Nous retrouvons là toute une série de spectacles allégoriques et mythologiques dont la parenté est évidente avec ceux que M. Solerti a décrits dans ses ouvrages. Ronsard, Jodelle et Baïf font de leur mieux pour favoriser l'importation des divertissements italiens, en même temps que pénètrent chez nous les *Balli* et *Balletti* qui marquent, en France, le triomphe de la danse figurée. Une des parties les plus neuves du livre de M. Prunières consiste dans le chapitre qu'il intitule « L'invention du ballet de cour ». Ici, nous voyons comment les poètes de *la Pléiade* mettent leurs doctrines au service d'une révolution musicale, car en proclamant la nécessaire union de la poésie et de la musique, sous le prétexte de restaurer le drame antique, le cénacle français va, petit à petit, substituer l'*Air à voix seule* au madrigal, à la pièce polyphonique. Baïf complète sa réforme poético-musicale d'une réforme chorégraphique et jette les bases du Ballet de Cour, du *Ballet-Comédie*, dont la fameuse *Circé* de 1581 offre déjà un spécimen très caractéristique. Lorsque Beaujoyeulx compose son *Ballet comique de la Reine*, il n'ignore sans doute point les pastorales italiennes et connaît aussi le répertoire des *Gelosî*. S'il qualifie son ouvrage de *Ballet-comique*, c'est qu'il prétend réaliser un mélange de musique et de poésie et crée un véritable ballet dramatique. Sur la genèse et la représentation de la *Circé*, M. Prunières apporte une foule de détails aussi inédits que précieux. La *Circé* de Beaujoyeulx aura sur la mascarade une action considérable ; celle-ci, dont les préparatifs sont moins longs et moins dispendieux, se combinera avec le ballet proprement dit, plus théâtral et plus apprêté, et donnera naissance au *Ballet-mascarade*, genre mixte qui se prête excellemment aux fêtes de cour. Vers 1610, les récits déclamés du *Ballet comique* sont presque toujours remplacés par des récits chantés, et avec le *Ballet du duc de Vendôme*, représenté au Louvre le 17 janvier 1710, le *Ballet dramatique* apparaît comme définitivement constitué. C'est ce genre qui fleurira presqu'exclusivement de 1610 à 1620, soutenu qu'il est par des musiciens tels que Guédron, Gabriel Bataille et Mauduit, par des metteurs en scène et des décorateurs tels que Francini. Il n'est pas inutile de remarquer, en outre, à quel point les idées italiennes, en matière d'art dramatique, vinrent féconder l'invention de nos musiciens et de nos poètes, et les noms de Rinuccini et de Caccini doivent figurer au premier rang dans l'histoire du ballet de cour français.

Quoi qu'il en soit, l'évolution du ballet s'effectue aux environs de 1620, dans le sens du *Ballet à entrées* : il se produit une sorte de régression vers le *Ballet-mascarade*, et la décadence du *Ballet mélodramatique*

s'accentue. On voit les théoriciens du genre insister sur le choix et sur la composition des entrées, alors que les tendances dramatiques du Ballet vont de plus en plus en s'étiolant. Fort heureusement, Mazarin paraît et s'emploie avec l'activité qu'on a vue d'autre part, à transformer en opéra le ballet de cour.

M. Prunières fait suivre son exposé historique d'une véritable esthéthique du ballet de cour. De celui-ci, il étudie, non seulement la mise en scène si curieuse et si diversifiée, mais surtout la poésie, la musique et les danses. Au point de vue musical, nous possédons, dans les tomes II, III et IV de la collection Philidor du Conservatoire, la musique de 128 ballets de cour ; en outre, la littérature des *Airs de Cour*, extrêmement copieuse, fournit de fréquents exemples de Récits et même de Dialogues. Le plus grand nombre des airs des Recueils de Guedron, de Boësset, de Balaille, et de Richard sont des airs destinés à ces divertissements. Enfin, un précieux Recueil imprimé de R. Ballard, conservé à la Bibliothèque Mazarine, contient une intéressante collection d'entrées de luth et de danses pour les ballets, et la *Terpsichore* de Prætorius (1612) renferme différents airs de ballets français. Au moyen de ces divers éléments, il est donc loisible de reconstituer à peu près la musique d'un grand nombre de ballets. Quelques-uns, comme le *Ballet de la Délivrance de Renaud* de 1617, peuvent même être intégralement reconstitués, et M. Prunières a publié le texte et la musique de cet ouvrage à la fin de son livre. La collection Philidor nous tient lieu surtout de catalogue thématique, et il est de l'intérêt le plus vif, en la parcourant, d'assister, pour ainsi dire, à la germination des divers « thèmes caractéristiques », qui, dans la suite, seront affectés à certains personnages et à certaines situations de la tragédie lyrique. — Thèmes de combattants, thèmes de paysans, motifs de furies ou de personnages exotiques, entreront dans les symphonies des futurs opéras. De même, les récits de ballets, le « vocal », comme on disait au XVIIe siècle, en se pénétrant d'éléments caractéristiques ou pathétiques préparent le récitatif de l'opéra, pendant que les chœurs distribués au sein de ces divertissements y jouent un rôle analogue à celui qu'ils rempliront dans la tragédie en musique.

Ces quelques remarques suffiront à définir le but du travail de M. Prunières, premier et fécond coup de pioche donné dans un terrain encore à peu près vierge. Ajoutons que son livre fait une large place à l'iconographie ; 16 planches hors texte, la plupart fort curieuses et empruntées soit aux « Discours au vray des Ballets », soit à la remarquable collection des dessins du Louvre, nous initient aux dispositifs et aux costumes imaginés par les décorateurs des premières années du XVIIe siècle.

L. DE LA LAURENCIE.

INDEX DES NOMS

Auteurs de mémoires ou d'articles bibliographiques : Royer (Louis).
Auteurs faisant le sujet de ces mémoires ou de ces articles : Vauzanges (Louis).
Auteurs, artistes ou personnages mentionnés : *Mozart*.

D

F

G

H

M

Q

R

T

U

V

W

Y

Z

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN, Boulevard Saint-Germain, 108, PARIS (6e)

L'ANNÉE MUSICALE

Publiée par

MM. Michel BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. de LA LAURENCIE

PREMIÈRE ANNÉE 1911. 1 volume grand in-8 de 314 pages, avec nombreuses citations musicales dans le texte. . . . . . 10 fr.

Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750, par L. DE LA LAURENCIE et G. DE SAINT-FOIX. — Deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino, par M. BRENET. — Le baron de Bagge et son temps (1718-1791) par GEORGES CUCUEL. — Lullistes et Ramistes, par PAUL-MARIE MASSON. — La musique de la Chambre et de l'Ecurie sous le règne de François Ier, par HENRY PRUNIÈRES. — La musique française en 1911, par JEAN CHANTAVOINE. — Bibliographie. — Index des noms cités.

DEUXIÈME ANNÉE 1912. 1 volume grand in-8 de 314 pages, avec nombreuses citations musicales dans le texte. . . . . . 10 fr.

Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle, par H. COLLET. — Deux imitateurs français des bouffons : Blavet et Dauvergne, par L. DE LA LAURENCIE. — La critique musicale dans les Revues du XVIIIe siècle, par G. CUCUEL. — Jean de Cambefort d'après des documents inédits, par HENRY PRUNIÈRES. — La musique française en 1912, par JEAN CHANTAVOINE. — Bibliographie. — Index des noms cités.

TROISIÈME ANNÉE 1913. 1 volume grand in-8, avec nombreuses citations musicales dans le texte . . . . 10 fr.

Bibliographie des bibliographies musicales, par M. BRENET. — André Campra, musicien profane, par L. DE LA LAURENCIE. — Catalogue des écrits des théoriciens de la Musique, conservés dans les fonds latins des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, par L. ROYER. — Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France, par G. CUCUEL. — La musique française en 1913, par JEAN CHANTAVOINE. — Bibliographie. — Index des noms cités.

ART ET ESTHÉTIQUE

ÉTUDES PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE

M. PIERRE MARCEL

Professeur d'Histoire de l'Art à l'Ecole des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8 avec 24 reproductions hors texte. . **3 fr. 50**

OUVRAGES PARUS :

HOKOUSAÏ, par H. FOCILLON. — **HOLBEIN**, par E. FOUGERAT.

PUVIS DE CHAVANNES, par RENÉ JEAN

VELAZQUEZ, par AMAN-JEAN.

TITIEN, par H. CARO-DELVAILLE.

GREUZE, par Louis HAUTECŒUR.

EN PRÉPARATION : **Giorgione**, par L. DREYFOUS. — **Philippe de Champaigne**, par ED. PILON. — **Pisanello**, par ED. GUIFFREY. — **David**, par A. FRIBOURG. — **Claus Sluter**, par J. CHANTAVOINE. — **Art et esthétique**, par Victor BASCH. — **Tintoret**, par Roger DE BLIVES. — **Poussin**, par Henry MASSIS. — **Daumier**, par G. GEFFROY. — **Fromentin**, par E. PORT. — **Claude Lorrain**, par R. ESCOLIER. — **Rubens**, par H. FIERENS-GEVAERT. — **Fra Angelico**, par Ed. SCHNEIDER. — **Le Caravage**, par G. ROUCHÉS. — **Degas**, par H. HERTZ. — **Rembrandt**, par Ch. COPPIER. — **Goya**, par J. TILD.

Envoi franco contre mandat-poste.

OUVRAGES SUR L'ART, LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

(*Extrait du Catalogue.*)

ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, musiciens, poètes, orateurs*). 2e édit. 1 vol. in-16. . . . . 9 fr.

— **Art et psychologie individuelle**. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience**. 1 vol. in-8. . . . . . . 5 fr.

BONNIER (Dr Pierre). — **La voix**. *Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation*. 4e édition. 1 vol. in-16, avec figures . . . . 3 fr. 50

BRAY. — **Du beau**. *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

BRENET (Michel). — **Musique et musiciens de la Vieille France**. 1 volume in-16 . . . . 3 fr. 50

CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes**. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

COLLET (H.) — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle** 1 volume in-8 . . . . 10 fr.

DAURIAC (L.) — **La psychologie dans l'opéra français** (AUBER, ROSSINI, MEYERBEER). 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

— **Essai sur l'esprit musical**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

DUPRÉ et NATHAN. — **Le langage musical**. Préface de CH. MALHERBE. 1 vol. in-8. . . . . 3 fr. 75

GROSSE. — **Les débuts de l'art**. 1 vol. in-8. . . . . 6 fr.

GUYAU. — **Les problèmes de l'esthétique contemporaine**. 1 volume in-8, 7e édit. . . . . 5 fr.

— **L'art au point de vue sociologique**. 1 vol. in-8, 9e édit. . . . . 7 fr 50

JAELL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques**. 1 vol. in-16 avec figures . . . . 2 fr. 50

— **Un nouvel état de conscience**. *La coloration des sensations tactiles* 1 vol. in-8, avec 33 planches hors texte . . . . 4 fr.

— **La résonance du toucher et la topographie des pulpes**. 1 vol. in-8, avec 17 planches hors texte. . . . . 4 fr.

LALO (Ch.). — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique**. 1 volume in-8 . . . . 5 fr.

— **Les sentiments esthétiques**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

LECHALAS. — **Etudes esthétiques**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

LICHTENBERGER (H.). — **Richard Wagner, poète et penseur**. 5e édit., revue. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*.). . . . . 10 fr.

LISTZ (Fr.). — **Pages romantiques**, publiées avec une introduction et des notes par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

POCHHAMMER (A.). — **L'anneau du Nibelung de Richard Wagner**. *Analyse dramatique et musicale*, traduit de l'allemand par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

RIBOT (Th.) de l'Institut. — **La psychologie des sentiments**. 8e édit. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

— **Essai sur l'imagination créatrice**. 3e édit. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale**. Traduit de l'allemand par G. HUMBERT. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier (1841-1894)**. 1 v. in-16 2 fr. 50

SOURIAU (P.). — **La beauté rationnelle**. 1 vol. in-8. . . . . 10 fr

UDINE (Jean d'). — **L'art et le geste**. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

VAUZANGES (L. M.). — **L'écriture des musiciens célèbres**. 1 vol. in-8 écu avec 48 reproductions d'autographes. . . . . 3 fr. 50

ÉVREUX. — IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

/

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

FÉLIX ALCAN ET R. LISBONNE, ÉDITEURS

PHILOSOPHIE — HISTOIRE

CATALOGUE

DES

LIVRES DE FONDS

OUVRAGES PARUS EN 1912 et 1913 : Voir pages 2, 6, 15, 17, 18, 24, 26, 28, 29 et 30.

On peut se procurer tous les ouvrages qui se trouvent dans ce Catalogue par l'intermédiaire des libraires de France et de l'Étranger.

On peut également les recevoir franco *par la poste, sans augmentation des prix désignés, en joignant à la demande des* TIMBRES-POSTE FRANÇAIS *ou un* MANDAT *sur Paris.*

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

PARIS, 6e

JANVIER 1914

Les ouvrages dont le titre est précédé d'un *astérisque* (*) sont recommandés par le Ministère de l'Instruction publique pour les Bibliothèques des élèves et des professeurs et pour les distributions de prix des lycées et collèges.

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

(*Envoi gratuit, sur demande, du prospectus* par ordre de matières *de la Bibliothèque de philosophie contemporaine*)

VOLUMES IN-16, BROCHÉS, A 2 FR. 50

Ouvrages parus en 1912 et 1913 :

BAUER (A.). *** La conscience collective et la morale.** (*Couronné par l'Institut.*) 1912.
BONET-MAURY (G.), correspondant de l'Institut. **L'unité morale des religions.** 1913.
BOURDEAU (J.), membre de l'Institut. **La philosophie affective.** 1912.
DIDE (Dr Maurice), médecin en chef des Asiles. **Les idéalistes passionnés.** 1913.
EMERSON. **Essais choisis.** Traduits par Hte Mirabaud-Thorens. Préface de H. Lichtenberger, professeur adjoint à la Sorbonne. 1912.
ESTEVE (L.). **Une nouvelle psychologie de l'impérialisme.** *Ernest Seillière.* 1913.
EUCKEN (R.), professeur à l'Université d'Iéna. **Le sens et la valeur de la vie.** Traduit par M.-A. Hullet et A. Leicht. Avant-propos de H. Bergson, de l'Institut. 1912.
FINNBOGASON (G.), docteur en philosophie. **L'intelligence sympathique.** Traduit par A. Courmont, agrégé de l'Univ., ancien lecteur à l'Univ. de Reykyavik. 1914.
HACHET-SOUPLET (P.), directeur de l'Institut de psychologie zoologique. **De l'animal à l'enfant,** 1913.
HALBWACHS (M.), agrégé de philosophie. docteur en droit et docteur ès lettres. **La théorie de l'homme moyen.** *Essai sur Quetetet et la statistique morale.* 1913.
HÖFFDING (H.), professeur à l'Université de Copenhague. ***Jean-Jacques Rousseau et sa philosophie.** Traduit et précédé d'une préface par J. de Coussange. 1912.
JOUSSAIN (A.). **Esquisse d'une philosophie de la nature.** 1912.
LE ROY (E.). **Une philosophie nouvelle.** *Henri Bergson.* 2e édit. 1912.
MARTIN (Eug.), professeur de philosophie au collège de Villefranche-de-Rouergue. **Psychologie de la volonté.** Préface de P. Malapert. 1913.
PALANTE (G.), agrégé de philosophie. **Pessimisme et individualisme.** 1914.
PAULHAN (Fr.), correspondant de l'Institut. **L'esthétique du paysage.** Avec 14 planches hors texte. 1913.
RIBOT (Th.), de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France. **La vie inconsciente et les mouvements.** 1914.
ROBERTY (E. de). **Les concepts de la raison et les lois de l'univers.** 1912.
SCHOPENHAUER. **Fragments sur l'histoire de la philosophie.** Trad. A. Dietrich. 1912. (*Parerga et Paralipomena.*)
— **Essai sur les apparitions et opuscules divers.** Trad. A. Dietrich. 1912. (*Id.*)
SEGOND (J.), docteur ès lettres. ***L'intuition bergsonienne.** 1912.
SEILLIÈRE (E.). **Mysticisme et domination.** *Essai de critique impérialiste.* 1913.
SIMIAND (F.), agrégé de philosophie, docteur en droit. **La méthode positive en science économique.** 1912.
SOLLIER (P.). *** Morale et moralité.** *Essai sur l'intuition morale.* 1912.
*WILBOIS (G.). **Les nouvelles méthodes d'éducation.** *L'éducation de la volonté et du cœur.* (*Travaux de l'Ecole d'humanités modernes publiés sous la direction de M. J. Wilbois.*)

Précédemment publiés :

ALAUX (V.). **La philosophie de Victor Cousin.**
ALLIER (R.). *** La philosophie d'Ernest Renan.** 2e édit. 1903.
ARREAT (L.). *** La morale dans le drame, l'épopée et le roman.** 3e édit.
— *** Mémoire et imagination.** (*Peintres, musiciens, poètes, orateurs*). 2e édit.
— **Les croyances de demain.**
— **Dix ans de philosophie.** 1900.
— **Le sentiment religieux en France.** 1903.
— **Art et psychologie individuelle.** 1906.
ASLAN (G.), docteur ès lettres. **L'expérience et l'invention en morale.** 1908.
AVEBURY (Lord) (Sir John Lubbock). **Paix et bonheur.** 1910. Trad. A. Monod. (V. p. 4.)
BALDWIN (J.-M.), correspondant de l'Institut. *** Le Darwinisme dans les sciences morales.** Traduit par G. L. Duprat, docteur ès lettres. 1910.
BALLET (G.), professeur à la Faculté de médecine de Paris. **Le langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie.** 2e édit.

VOLUMES IN-16 A 2 FR. 50

BAYET (A.). La morale scientifique. *Étude sur les applications morales des sciences sociologiques.* 2e édit., revue et augmentée, 1907.
BEAUSSIRE, de l'Institut. * Antécédents de l'hégélianisme dans la philosophie française.
BERGSON (H.). de l'Institut, professeur au Collège de France. * Le rire. *Essai sur la signification du comique.* 9e édit. 1912.
BINET (A.). directeur du laboratoire de psychologie physiologique à la Sorbonne. La psychologie du raisonnement, *recherches expérimentales par l'hypnotisme.* 5e édit. 1911.
BLONDEL (H.). Les approximations de la vérité. 1900.
BOHN (G.), directeur du laboratoire de biologie et psychologie comparée à l'École des Hautes-Études. * La nouvelle psychologie animale. (*Couronné par l'Institut.*) 1911.
BOS (C.), docteur en philosophie. * Psychologie de la croyance. 2e édit. 1905.
— * Pessimisme, Féminisme, Moralisme. 1907.
BOUCHER (M.). Essai sur l'hyperespace, le temps, la matière et l'énergie. 2e édit. 1905.
BOUGLÉ (C.). chargé de cours à la Sorbonne. * Qu'est-ce que la sociologie? 2e édit. 1910.
— Les sciences sociales en Allemagne. *Les méthodes actuelles.* 3e édit., revue, 1912.
— Socialistes et sociologues. 2e édit. 1907.
BOURDEAU (J.), membre de l'Institut. Les maîtres de la pensée contemporaine. 7e édit. 1913.
BOUTROUX, de l'Acad. française. * De la contingence des lois de la nature. 7e édit. 1913.
BRUNSCHVICG (L.), maître de conf. à la Sorbonne. * L'idéalisme contemporain. 1905.
— * Introduction à la vie de l'esprit. 3e édit. 1911.
COIGNET (C.). L'évolution du protestantisme français au XIXe siècle. 1907.
COMPAYRÉ (G.), de l'Institut. * L'adolescence. *Étude de psychologie et de pédagogie.* 2e éd. 1910.
COSTE (Ad.). Dieu et l'âme. 2e édit., précédée d'une préface par R. Worms. 1903.
CRAMAUSSEL (Ed.), docteur ès lettres. * Le premier éveil intellectuel de l'enfant. 1909. 2e éd.
CRESSON (A.), professeur au collège Chaptal, docteur ès lettres. La morale de Kant. 2e édit. (*Couronné par l'Institut.*) 1902.
— Le malaise de la pensée philosophique. 1905.
— * Les bases de la philosophie naturaliste. 1907.
DANVILLE (Gaston). Psychologie de l'amour. 6e édit. 1913.
DAURIAC (L.). La psychologie dans l'Opéra français (*Auber, Rossini, Meyerbeer*).
DELVOLVE (J.), professeur à l'Université de Montpellier. * L'organisation de la conscience morale. *Esquisse d'un art moral positif.* 1906.
— * Rationalisme et tradition. *Recherche des conditions d'efficacité d'une morale laïque.* 2e édit., revue. 1911.
DROMARD (G.). Les mensonges de la vie intérieure. 1909.
DUGAS (L.), docteur ès lettres. * Le psittacisme et la pensée symbolique.
— La timidité. *Étude psychologique et morale.* 6e édit., revue, 1913.
— Psychologie du rire. 2e édit. 1910.
— L'absolu. *Forme pathologique et normale des sentiments,* 1904.
— et MOUTIER (Dr F.). La dépersonnalisation. 1911.
DUGUIT (L.), professeur à la Faculté de droit de Bordeaux. Le droit social, le droit individuel et la transformation de l'État. 2e édition, 1911.
DUMAS (G.), professeur à la Faculté des lettres de Paris. * Le sourire (*Psychologie et physiologie*), avec 19 figures. 1906.
DUNAN, docteur ès lettres, prof. au coll. Stanislas. La théorie psychologique de l'espace.
— Les deux idéalismes. 1910.
DUPRAT (G.-L.), docteur ès lettres. Les causes sociales de la folie. 1900.
— Le mensonge. *Étude psychologique.* 2e édit., revue. 1909.
DURKHEIM (E.), prof. à la Sorbonne. * Les règles de la méthode sociologique. 6e éd. 1912.
EICHTHAL (E. d'), de l'Institut. Pages sociales. 1909.
ENCAUSSE (Papus). L'occultisme et le spiritualisme. 3e édit. 1911.
ESPINAS (A.), de l'Institut. * La philosophie expérimentale en Italie.
FAIVRE (E.), professeur à l'Université de Lyon. De la variabilité des espèces.
FÉRÉ (Dr Ch.). Sensation et mouvement. *Étude de psycho-mécanique,* avec fig. 2e éd.
— Dégénérescence et criminalité, avec figures. 4e édit. 1907.
FERRI (E.), professeur à l'Université de Rome et à l'Université nouvelle de Bruxelles, député au Parlement italien. * Les criminels dans l'art et la littérature. 3e édit. 1908.
FIERENS-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège. Essai sur l'art contemporain. 2e éd. 1903. (*Couronné par l'Académie française.*)
— La tristesse contemporaine, 5e édit. 1908. (*Couronné par l'Institut.*)
— * Psychologie d'une ville. *Essai sur Bruges.* 3e édit. 1908.
— Nouveaux essais sur l'art contemporain. 1903.
FLEURY (M. de), de l'Académie de médecine. L'âme du criminel. 3e édit. 1913.
FONSEGRIVE, professeur au lycée Buffon. La causalité efficiente.
FOUILLÉE (A.), de l'Institut. La propriété sociale et la démocratie. 4e édit. 1909.
FOURNIÈRE (E.), prof. au Conserv. des Arts et Métiers. Essai sur l'individualisme. 2e édit. 1908.
GELEY (Dr G.). * L'être subconscient. 3e édit. 1911.
GIROD (J.), professeur agrégé de philosophie. * Démocratie, patrie et humanité. 1908
GOBLOT (E.), professeur à l'Université de Lyon. Justice et liberté. 2e éd. 1907.
GODFERNAUX (G.), docteur ès lettres. Le sentiment et la pensée. 2e éd. 1906.
GRASSET (J.), professeur à la Faculté de Médecine de Montpellier. Les limites de la biologie. 6e édit. 1909. Préface de Paul Bourget, de l'Académie française.
GREEF (de), prof. à l'Univ. nouv. de Bruxelles. Les lois sociologiques. 4e édit., revue. 1908.
GUYAU. * La genèse de l'idée de temps. 2e édit. 1902.
HARTMANN (E. de). La religion de l'avenir. 7e édit. 1908.
— Le Darwinisme, *ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette doctrine.* 9e édit. 1909.

VOLUMES IN-16 A 2 FR. 50

HERCKENRATH (C. R. C.). Problèmes d'esthétique et de morale.
JAELL (Mme). L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques. 1904. Avec fig.
JAMES (William). La théorie de l'émotion. Préface de G. DUMAS. 4e édit. 1912.
JANET (Paul), de l'Institut. * La philosophie de Lamennais.
JANKELEVITCH (Dr). * Nature et société. *Essai d'une application du point de vue finaliste aux phénomènes sociaux.* 1906.
JOUSSAIN (A.). Romantisme et religion. 1910. (*Récompensé par l'Institut.*)
— Le fondement psychologique de la morale. 1909.
KOSTYLEFF (N.). * La crise de la psychologie expérimentale. 1910.
LACHELIER (J.), de l'Institut. Du fondement de l'induction, 6e édit. 1911.
— * Études sur le syllogisme, suivies de *l'observation de Platner* et d'une *note sur le « Philèbe ».* 1907.
LAHY (J.-M.), chef des travaux à l'École pratique des Hautes-Etudes. * La morale de Jésus. *Sa part d'influence dans la morale actuelle.* 1911.
LAISANT (C.). L'éducation fondée sur la science. Préface de A. NAQUET. 3e éd. 1911.
LAMPÉRIÈRE (Mme A.). * Le rôle social de la femme, *son éducation.*
LANDRY (A.), député, docteur ès lettres. La responsabilité pénale. 1902.
LANGE, professeur à l'Université de Copenhague. * Les émotions. *Étude psycho-physiologique.* Traduit par G. DUMAS. 4e édit. 1911.
LAPIE (P.), recteur de l'Académie de Toulouse. La justice par l'État. *Étude de morale sociale.*
LAUGEL (Auguste). L'optique et les arts.
LE BON (Dr Gustave). * Lois psychologiques de l'évolution des peuples. 11e édit. 1913.
— * Psychologie des foules. 18e édit., revue. 1913.
LE DANTEC (F.), chargé du cours de biologie générale à la Sorbonne. Le déterminisme biologique et la personnalité consciente. 4e édit. 1912.
— * L'individualité et l'erreur individualiste. 3e édit. 1911.
— * Lamarckiens et Darwiniens. 4e édit. 1912.
— Le chaos et l'harmonie universelle. 1911.
LEFEVRE (G.), professeur à l'Université de Lille. Obligation morale et idéalisme.
LIARD, de l'Inst., vice-recteur de l'Acad. de Paris. * Les logiciens anglais contemp. 5e éd. 1907.
— Des définitions géométriques et des définitions empiriques. 3e édit. 1903.
LICHTENBERGER (E.), professeur honoraire à la Sorbonne. * Le Faust de Gœthe. *Essai de critique impersonnelle.* 1911.
LICHTENBERGER (Henri), professeur-adjoint à la Sorbonne. * La philosophie de Nietzsche. 13e édit. 1912.
— * Friedrich Nietzsche. *Aphorismes et fragments choisis.* 5e édit. 1911.
LODGE (Sir Oliver). * La vie et la matière. Trad. J. MAXWELL. 2e édit. 1909.
LUBBOCK (Sir John) (Lord AVEBURY). * Le bonheur de vivre. 2 volumes. 12e édit. 1913.
— * L'emploi de la vie. Trad. Em. HOVELAQUE. 8e éd. 1911.
LYON (Georges), recteur de l'Académie de Lille. * La philosophie de Hobbes.
MARGUERY (E.). L'œuvre d'art et l'évolution. 2e édit., revue. 1904.
MAUXION (M.), professeur à l'Univ. de Poitiers. * L'éducation par l'instruction *et les théories pédagogiques de Herbart.* 1906.
— * Essai sur les éléments et l'évolution de la moralité. 1904.
MENDOUSSE (P.), doct. ès lettres, prof au lycée de Digne. * Du dressage à l'éducation. 1910.
MILHAUD (G.), professeur à la Sorbonne. * Le rationnel.
— * Essai sur les conditions et les limites de la certitude logique. 3e édit. 1912.
MOSSO, professeur à l'Université de Turin. * La peur. *Étude psycho-physiologique* (avec figures). 4e édit., revue. 1908.
— * La fatigue intellectuelle et physique. Trad. LANGLOIS. 6e édit. 1908.
MURISIER (E.). * Les maladies du sentiment religieux. 3e édit. 1909.
NORDAU (Max). Paradoxes psychologiques. Trad. DIETRICH. 7e édit. 1911.
— Paradoxes sociologiques. Trad. DIETRICH. 6e édit. 1910.
— * Psycho-physiologie du génie et du talent. Trad. DIETRICH. 5e édit. 1911.
NOVICOW (J.). L'avenir de la race blanche. *Critique du pessimisme contemporain.* 2e éd. 1903.
OSSIP-LOURIÉ, prof. à l'Université nouvelle de Bruxelles. Pensées de Tolstoï. 3e édit. 1910.
— * Nouvelles pensées de Tolstoï. 1903.
— * La philosophie de Tolstoï. 3e édit. 1908.
— * La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen. 2e édit. 1910.
— Le bonheur et l'intelligence. 1904.
— Croyance religieuse et croyance intellectuelle. 1908.
OSTWALD (W.), professeur à l'Université de Leipzig. Esquisse d'une philosophie des sciences. Traduit par M. DOROLLE, agrégé de philosophie. 1911.
PALANTE (G.), agrégé de philosophie. Précis de sociologie. 5e édit. 1912.
— * La sensibilité individualiste. 1909.
PARISOT (E.) et MARTIN (E.), professeurs de philosophie. Les postulats de la pédagogie. Préface de G. COMPAYRÉ, de l'Institut (*Récompensé par l'Institut*). 1911.
PARODI (D.), prof. au lycée Michelet. Le problème moral et la pensée contemporaine. 1909.
PAULHAN (FR.), correspondant de l'Institut. * La logique de la contradiction. 1910.
— Les phénomènes affectifs et les lois de leur apparition. 3e éd. 1912.
— * Psychologie de l'invention. 2e édit. 1911.
— * Analystes et esprits synthétiques. 1903.
— * La fonction de la mémoire et le souvenir affectif. 1904.
— La morale de l'ironie. 1909.
PÉLADAN. La philosophie de Léonard de Vinci. 1910.
PHILIPPE (Dr J.). * L'image mentale, avec fig. 1903.
PHILIPPE (Dr J.) et PAUL-BONCOUR (Dr G.). * L'éducation des anormaux. 1910.
— Les anomalies mentales chez les écoliers (*Ouvrage couronné par l'Institut.*) 3e éd., rev. 1913.

VOLUMES IN-16 A 2 FR. 50

PILLON (F.), lauréat de l'Institut. * **La philosophie de Charles Secrétan.**
PIOGER (Dr Julien). **Le monde physique.** *Essai de conception expérimentale.*
PROAL (Louis), conseiller à la Cour d'appel de Paris. **L'éducation et le suicide des enfants.** *Étude psychologique et sociologique.* 1907.
QUEYRAT, professeur de l'Univ. * **L'imagination et ses variétés chez l'enfant.** 4e éd. 1908.
— * **L'abstraction,** *son rôle dans l'éducation intellectuelle.* 2e édit., revue. 1907.
— * **Les caractères et l'éducation morale.** 4e éd. 1911.
— * **La logique chez l'enfant et sa culture.** 4e édition, revue. 1911.
— * **Les jeux des enfants.** 3e édit. 1911.
— * **La curiosité.** *Étude de psychologie appliquée.* 1910.
(*Les six volumes ci-dessus ont été récompensés par l'Institut.*)
RAGEOT (G.), agrégé de philosophie. **Les savants et la philosophie.** 1907.
REGNAUD (P.), professeur à l'Université de Lyon. **Précis de logique évolutionniste.**
— **Comment naissent les mythes.**
RENARD (Georges), professeur au Collège de France. **Le régime socialiste.** 6e éd. 1907.
RÉVILLE (A.), professeur au Collège de France. **Histoire du dogme de la divinité de Jésus-Christ.** 4e édit. 1907.
REY (A.), professeur à l'Université de Dijon. * **L'énergétique et le mécanisme.** 1907.
RIBOT (Th.), de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France, directeur de la *Revue philosophique.* **La philosophie de Schopenhauer.** 12e édition.
— * **Les maladies de la mémoire.** 23e édit. 1914.
— * **Les maladies de la volonté.** 28e édit. 1914.
— * **Les maladies de la personnalité.** 15e édit. 1911.
— * **La psychologie de l'attention.** 12e édit. 1913.
— **Problèmes de psychologie affective.** 1909.
RICHARD (G.), professeur à l'Univ. de Bordeaux. * **Socialisme et science sociale.** 3e édit.
RICHET (Ch.), professeur à l'Univ. de Paris. **Essai de psychologie générale.** 9e édit. 1912.
ROBERTY (E. de). **La recherche de l'unité.**
— **L'agnosticisme.** *Essai sur quelques théories pessimistes de la connaissance.* 2e éd.
— **Le psychisme social.**
— **Les fondements de l'éthique.**
— **La constitution de l'éthique.** 1901.
— **Frédéric Nietzsche.** 3e édit. 1903.
ROEHRICH (E.). * **L'attention spontanée et volontaire.** (*Récompensé par l'Institut.*) 1907.
ROGUES DE FURSAC. **Un mouvement mystique contemporain.** *Le réveil religieux au Pays de Galles (1904-1905).* 1907.
— * **L'avarice.** *Essai de psychologie morbide.* 1911.
ROISEL. **De la substance.**
— **L'idée spiritualiste.** 2e édit. 1901.
ROUSSEL-DESPIERRES. **L'idéal esthétique.** *Esquisse d'une philosophie de la beauté.* 1904.
RZEWUSKI (S.). **L'optimisme de Schopenhauer.** 1908.
SCHOPENHAUER. * **Le fondement de la morale.** Trad. par A. Burdeau. 10e édit. 1909.
— * **Essai sur le libre arbitre.** Trad. et annoté par Salomon Reinach, de l'Institut. 12e édit. 1913.
— **Pensées et fragments,** avec introduction par J. Bourdeau. 27e édit. 1913.
— * **Écrivains et style.** Traduct. Dietrich. 3e édit. 1914. (*Parerga et Paralipomena*)
— * **Sur la religion.** Traduct. Dietrich. 2e édit. 1908. id.
— * **Philosophie et philosophes.** Traduct. Dietrich. 1907. id.
— * **Ethique, droit et politique.** Traduct. Dietrich. 1908. id.
— **Métaphysique et esthétique.** Traduct. Dietrich. 1909. id.
— * **Philosophie et science de la nature.** 1911 id.
SEGOND (J.), docteur ès lettres, agrégé de phil. * **Cournot et la psychologie vitaliste.** 1910.
SEILLIÈRE (E.). **Introduction à la philosophie de l'impérialisme.** 1910.
SOLLIER (P.). **Les phénomènes d'autoscopie,** avec fig. 1903.
— * **Essai critique et théorique sur l'association en psychologie.** 1907.
SOURIAU (P.), professeur à l'Université de Nancy. * **La rêverie esthétique.** 1906.
SPENCER (Herbert). * **Classification des sciences.** 9e édit. 1909.
— **L'individu contre l'État.** 8e édit. 1908.
STUART MILL. * **Auguste Comte et la philosophie positive.** 8e édit. 1907.
— * **L'utilitarisme.** 7e édit. 1911.
— **Correspondance inédite avec Gustave d'Eichthal (1828-1842)-(1864-1871).**
SULLY PRUDHOMME, de l'Académie française. * **Psychologie du libre arbitre.** 2e éd. 1907.
— et Ch. RICHET. **Le problème des causes finales.** 4e édit. 1907.
SWIFT. **L'éternel conflit.** 1907.
TANON (L.). * **L'évolution du droit et la conscience sociale.** 3e édit., revue. 1911.
TARDE, de l'Institut. **La criminalité comparée.** 7e édit. 1910.
— * **Les transformations du droit.** 7e édit. 1912.
— * **Les lois sociales.** *Esquisse d'une sociologie.* 7e édit. 1913.
TAUSSAT (J.). **Le monisme et l'animisme.** 1908.
THAMIN (R.), recteur de l'Académie de Bordeaux. * **Éducation et positivisme.** 3e édit. 1910. (*Couronné par l'Institut.*)
THOMAS (P. Félix), docteur ès lettres. * **La suggestion,** *son rôle dans l'éducation.* 4e édit. 1907.
— * **Morale et éducation,** 3e édit. 1911.
WINTER (M.). * **La méthode dans la philosophie des mathématiques.** 1911.
WUNDT. **Hypnotisme et suggestion.** *Étude critique.* Trad. Keller. 5e édit. 1910.
ZIEGLER. **La question sociale est une question morale.** Trad. Palante. 4e édit. 1911.

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

VOLUMES IN-8, BROCHÉS

à 3 fr. 75, 5 fr., 7 fr. 50, 10 fr., 12 fr. 50 et 15 fr.

Ouvrages parus en 1912 et 1913 :

Année sociologique (L'), publ. sous la dir. de E. DURKHEIM, *T. XII (1909-1912)*. 1914. 15 fr.

BERTHELOT (R.), membre de l'Académie de Belgique. **Un romantisme utilitaire.** *Étude sur le mouvement pragmatiste.* T. II. *Le pragmatisme chez Bergson.* 1913. 7 fr. 50 (V. p. 7.)

BROCHARD (V.), de l'Institut. **Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne.** Recueillies et préc. d'une introd. par V. DELBOS, de l'Inst., prof à la Sorbonne. 1912. 10 fr.

BRUNSCHVICG (L.), maître de conférences à la Sorbonne. **Les étapes de la philosophie mathématique.** 1912. *(Couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.)* 10 fr.

CARTAULT (A.). professeur honoraire à la Sorbonne. **Les sentiments généreux.** 1912. 5 fr.

CELLERIER (L.) et DUGAS (L.). **L'Année pédagogique.** *Première année, 1911.* 1912. 7 fr. 50

— *Deuxième année, 1912.* 1913 7 fr. 50

DUGAS (L.), docteur ès lettres. * **L'éducation du caractère.** 1912 5 fr.

DUPRÉEL (E.), professeur à l'Université de Bruxelles. **Le rapport social.** *Essai sur l'objet et la méthode de la sociologie.* 1912 5 fr.

DURKHEIM (E.), professeur à la Sorbonne. **Les formes élémentaires de la vie religieuse.** *Le système totémique en Australie.* (Travaux de l'*Année Sociologique.*) 1912 10 fr.

EUCKEN (R.), professeur à l'Université d'Iéna. ***Les grands courants de la pensée contemporaine.** Traduit sur la 4e édit. allemande par H. BURIOT et G.-H. LUQUET. Avant-propos de E. BOUTROUX, de l'Académie française. 2e édit. 1912 10 fr.

FOUILLÉE (A.), de l'Institut. **Esquisse d'une interprétation du monde** et fragments divers, notamment sur *Les équivalents philosophiques de la religion.* D'après les manuscrits de l'auteur, revus et mis en ordre par E. BOIRAC, correspondant de l'Institut, recteur de l'Académie de Dijon. 1913 7 fr. 50

GILSON (ET.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. **La liberté chez Descartes et la théologie.** 1913 7 fr. 50

GUYAU (Augustin). **La philosophie et la sociologie d'Alfred Fouillée.** Avec portrait et autographe hors texte. 1913 3 fr. 75

HALBWACHS (M.), agrégé de philosophie, docteur en droit et docteur ès lettres. **La classe ouvrière et les niveaux de vie.** *Recherches sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines* (Travaux de l'*Année sociologique*). 1913 7 fr. 50

JAMES (W.). **L'idée de vérité.** Traduit par Mme L. VEIL et Maxime DAVID. 1913. 5 fr.

LE DANTEC (F.), chargé du cours de biologie générale à la Sorbonne. **Contre la métaphysique.** *Questions de méthode.* 1912 3 fr. 75

LEUBA (James H.), professeur de psychologie au collège de Bryn Mawr (États-Unis). **La psychologie des phénomènes religieux.** Trad. de l'anglais par Louis CONS. 1914. 7 fr. 50

LODGE (Sir O.). **La survivance humaine.** *Étude de facultés non encore reconnues.* Traduction du Dr H. BOURBON. Préface de J. MAXWELL. 1912 5 fr.

LUQUET (G.-H.), ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé de philosophie au lycée de Douai, docteur ès lettres. **Les dessins d'un enfant.** *Etude psychologique.* Ouvrage illustré de plus de 600 reproductions. 1913 7 fr. 50

LUTOSLAWSKI (W.), privat-docent à l'Univ. de Genève. **Volonté et liberté.** 1913. 7 fr. 50

MAMELET (A.), ancien élève de l'Ecole normale supérieure, professeur agrégé de philosophie au lycée de Belfort. **Le relativisme chez Georg Simmel.** Préface de V. DELBOS, de l'Institut. 1914 3 fr. 75

MARCERON (A.), professeur au collège de Libourne. * **La morale par l'État** (*Récompensé par l'Institut*). 1912 5 fr.

NOVICOW (J.). **La morale et l'intérêt dans les rapports individuels et internationaux** 1912 5 fr.

OSSIP-LOURIÉ, professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles. **Le langage et la verbomanie.** *Essai de psychologie morbide.* 1912 5 fr.

Philosophie allemande au XIXe siècle (La), par MM. CH. ANDLER, V. BASCH, J. BENRUBI, C. BOUGLÉ, V. DELBOS, G. DWELSHAUVERS, B. GROETHUYSEN, H. NORERO. 1912... 5 fr.

PALANTE (G.), agrégé de philosophie. **Les antinomies entre l'individu et la société.** 1913 5 fr.

PAULHAN (Fr.). **L'activité mentale et les éléments de l'esprit.** 2e édit., revue. 1913. 10 fr.

— *Les types intellectuels.* **Esprits logiques et esprits faux.** 2e éd. revue. 1914 7 fr. 50

PILLON (F.), lauréat de l'Institut. **L'Année philosophique.** *23e année, 1912.* 5 fr. (V. p. 11.)

RÉMOND (A.), prof. à l'Univ. de Toulouse, et VOIVENEL (P.). **Le génie littéraire.** 1912. 5 fr.

RIGNANO (E.). **Essai de synthèse scientifique.** 1912 5 fr.

ROUSSEL-DESPIERRES (Fr.). **La hiérarchie des principes et des problèmes sociaux.** 1912 5 fr.

SIMMEL (G.), professeur à l'Université de Berlin. **Mélanges de philosophie relativiste.** *Contribution à la culture philosophique.* Traduit par Mlle GUILLAIN. 1912 5 fr.

VOLUMES IN-8

Suite des ouvrages parus en 1912 et 1913.

TERRAILLON (E.), docteur ès lettres, principal du collège de Saint-Claude. * **L'honneur,** *sentiment et principe moral.* 1912. (*Récompensé par l'Institut*) .... 5 fr.
WILBOIS (J.). **Devoir et durée.** *Essai de morale sociale.* 1912 .... 7 fr. 50

Précédemment publiés :

ADAM, rect. de l'Acad. de Nancy. * **La philosophie en France** (*1re moitié du XIXe siècle*). 7 fr. 50
ARREAT. * **Psychologie du peintre**.. 5 fr.
AUBRY (Dr Paul). **La contagion du meurtre.** 3e édit.................................... 5 fr.
BAIN (Alex.). **La logique inductive et déductive.** Trad. COMPAYRÉ. 5e éd. 1903. 2 vol. 20 fr.
BALDWIN (Mark), professeur à l'Université de Princeton (Etats-Unis). **Le développement mental chez l'enfant et dans la race.** Trad. NOURRY. Préface de L. MARILLIER..... 7 fr. 50
BARDOUX (J.), professeur à l'École des Sciences politiques. * **Essai d'une psychologie de l'Angleterre contemporaine.** *Les crises belliqueuses.* (*Couronné par l'Académie française.*) 1906 .... 7 fr. 50
— **Essai d'une psychologie de l'Angleterre contemporaine.** *Les crises politiques. Protectionnisme et radicalisme.* 1907 .... 5 fr.
BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE, de l'Institut. **La philosophie dans ses rapports avec les sciences et la religion**.. 5 fr.
BARZELLOTTI, professeur à l'Univ. de Rome. * **La philosophie de Taine.** 1900... 7 fr. 50
BASCH (V.), chargé de cours à la Sorbonne. * **La poétique de Schiller.** 2e éd., revue. 1911. 7 fr. 50
BAYET (A.). **L'idée de bien.** *Essai sur le principe de l'art moral rationnel.* 1908.. 3 fr. 75
BAZAILLAS (A.), docteur ès lettres, prof. au lycée Condorcet. * **La vie personnelle.** 1905. 5 fr.
— **Musique et Inconscience.** *Introduction à la psychologie de l'inconscient.* 1907.... 5 fr.
BELOT (G.), inspecteur général de l'Instruction publique. **Études de morale positive.** (*Récompensé par l'Institut*) 1907 .... 7 fr. 50
BERGSON (H.), de l'Institut. * **Matière et mémoire.** *Essai sur la relation du corps à l'esprit.* 9e édit. 1912 .... 5 fr.
— **Essai sur les données immédiates de la conscience.** 10e édit. 1912............. 3 fr. 75
— * **L'évolution créatrice.** 14e édit. 1913.. 7 fr. 50
BERR (H.), directeur de la *Revue de synthèse historique.* **La synthèse en histoire.** *Essai critique et théorique.* 1911 .... 5 fr.
BERTHELOT (R.), de l'Acad. de Belgique. * **Évolutionnisme et Platonisme.** 1908. 5 fr.
— **Un romantisme utilitaire.** *Étude sur le mouvement pragmatiste.* T. 1. *Le pragmatisme chez Nietzsche et chez Poincaré.* 1911. 1 vol. in-8.................... 7 fr. 50 (V. p. 6.)
BERTRAND, professeur à l'Université de Lyon. * **L'enseignement intégral.** 1898.... 5 fr.
— **Les études dans la démocratie.** 1900... 5 fr.
BINET (A.). * **Les révélations de l'écriture,** avec 67 grav. 1906..................... 5 fr.
BLOCH (L.), docteur ès lettres, agrégé de philos. * **La philosophie de Newton.** 1908. 10 fr.
BOEX-BOREL (J.-H. ROSNY aîné). **Le pluralisme.** 1909.............................. 5 fr.
BOIRAC (É.), recteur de l'Acad. de Dijon, corresp. de l'Inst. * **L'idée du phénomène.** 5 fr.
— * **La psychologie inconnue.** *Introduction et contribution à l'étude expérimentale des sciences psychiques.* 2e édit., revue. 1912. (*Récompensé par l'Institut.*)........... 5 fr.
BOUGLÉ, chargé de cours à la Sorbonne. * **Les idées égalitaires.** 2e édit. 1908... 3 fr. 75
— **Essais sur le régime des castes.** (Travaux de l'*Année sociologique*). 1908........ 5 fr.
BOURDEAU (L.). **Le problème de la mort** *et ses solutions imaginaires.* 4e édit. 1904. 5 fr.
— **Le problème de la vie.** *Essais de sociologie générale.* 1901.................. 7 fr. 50
BOURDON, professeur à l'Université de Rennes. * **De l'expression des émotions et des tendances dans le langage**.. 7 fr. 50
BOUTROUX (E.), de l'Acad. franç. **Études d'histoire de la philosophie.** 3e édit. 1908. 7 fr. 50
BRAUNSCHVIG, docteur ès lettres. **Le sentiment du beau et le sentiment poétique.** 1904 .... 3 fr. 75
BRAY (L.). **Du beau.** *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique.* 1902. 5 fr.
BROCHARD (V.), de l'Institut. **De l'erreur.** 2e édit.................................... 5 fr.
BRUGEILLES (R.). **Le droit et la sociologie.** 1910................................. 3 fr. 75
BRUNSCHVICG (L.), maître de conférences à la Sorbonne. **La modalité du jugement.** 5 fr.
— * **Spinoza.** 2e édit. 1906... 3 fr. 75
CARRAU (Ludovic), professeur à la Sorbonne. **Philosophie religieuse en Angleterre**.. 5 fr.
CELLERIER (L.) * **Esquisse d'une science pédagogique.** *Les faits et les lois de l'éducation.* (*Récompensé par l'Institut.*) 1910 .... 7 fr. 50
CHABOT (Ch.), professeur à l'Université de Lyon. * **Nature et moralité**.............. 5 fr.
CHIDE (A.), agrégé de philosophie. * **Le mobilisme moderne.** 1908.................. 5 fr.
CLAY (R.). * **L'alternative.** *Contribution à la psychologie.* 2e édit.................. 10 fr.
COLLINS (HOWARD). * **Résumé de la philosophie de Herbert Spencer.** 5e édit. 1911.. 10 fr.
COSENTINI (F.), professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles, directeur de la *Scienza sociale.* **La sociologie génétique.** *Essai sur la pensée et la vie sociale préhistoriques.* 1905. 3 fr. 75
COSTE (Ad.). **Les principes d'une sociologie objective**........................... 3 fr. 75
— **L'expérience des peuples et les prévisions qu'elle autorise.** 1900................ 10 fr.
COUTURAT (L.), docteur ès lettres. **Les principes des mathématiques.** 1906......... 5 fr.
CRÉPIEUX-JAMIN. **L'écriture et le caractère.** 5e édit. 1909 .... 7 fr. 50
CRESSON, doct. ès lettres, prof. au collège Chaptal. **La morale de la raison théorique.** 1903. 5 fr.
CROCE (B.). * **La philosophie de la pratique.** *Économie esthétique.* Traduit par H. BURIOT et le Dr JANKÉLÉVITCH. 1911 .... 7 fr. 50
CYON (E. de). **Dieu et science.** *Essai de psychologie des sciences.* 2e éd. 1912. 7 fr. 50
DARBON (A.), docteur ès lettres. **L'explication mécanique et le nominalisme.** 1910. 3 fr. 75
DAURIAC (L.). * **Essai sur l'esprit musical.** 1904..................................... 5 fr.
DAVID (Alexandra), professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles. * **Le modernisme bouddhiste et le bouddhisme du Bouddha.** 1911.................................... 5 fr.

VOLUMES IN-8

DELACROIX (H.), maître de conférences à la Sorbonne. * **Études d'histoire et de psychologie du mysticisme.** *Les grands mystiques chrétiens.* 1908........................ 10 fr.
DELBOS (V.), membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne. **La philosophie pratique de Kant.** 1905. (*Couronné par l'Académie française.*)........................ 12 fr. 50
DELVAILLE (J.), agrégé de philosophie, docteur ès lettres. * **La vie sociale et l'éducation.** 1907. (*Récompensé par l'Institut.*)........................ 3 fr. 75
DELVOLVE (J.), professeur à l'Université de Montpellier. * **Religion, critique et philosophie positive chez Pierre Bayle.** 1906........................ 7 fr. 50
DRAGHICESCO (D.), professeur à l'Université de Bucarest. **Du rôle de l'individu dans le déterminisme social**........................ 7 fr. 50
— * **Le problème de la conscience.** 1907........................ 3 fr. 75
DROMARD (G.). * **Essai sur la sincérité.** 1910........................ 5 fr.
DUBOIS (J.), docteur en philosophie. **Le problème pédagogique.** *Essai sur la position du problème et la recherche de ses solutions.* 1910........................ 7 fr. 50
DUGAS (L.), docteur ès lettres. * **Le problème de l'éducation.** 2e édit., revue. 1911. 5 fr.
DUMAS (G.), professeur à la Sorbonne. **Psychologie de deux Messies positivistes.** *Saint-Simon et Auguste Comte.* 1905........................ 5 fr.
DUPRAT (G.-L.), docteur ès lettres. **L'instabilité mentale**........................ 5 fr.
DUPRÉ (Dr E.) et NATHAN (Dr M.). **Le langage musical.** *Étude médico-psychologique.* Préface de CH. MALHERBE, bibliothécaire de l'Opéra. 1911........................ 3 fr. 75
DUPROIX (P.), doyen de la Faculté des lettres de Genève. **Kant et Fichte et le problème de l'éducation.** 2e édit. (*Couronné par l'Académie française.*)........................ 5 fr.
DURAND (de GROS). **Aperçus de taxinomie générale**........................ 5 fr.
— **Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale**........................ 5 fr.
— **Variétés philosophiques.** 2e édit., revue et augmentée. 1900........................ 5 fr.
DURKHEIM (E.), prof. à la Sorbonne. * **De la division du travail social.** 3e édit. 1911. 7 fr. 50
— **Le suicide.** *Étude sociologique.* 2e édit. 1912........................ 7 fr. 50
— * **L'Année sociologique** : 12 volumes parus, (V. t. XII, p. 6).

1re Année (1896-1897). — DURKHEIM : La prohibition de l'inceste et ses origines. — G. SIMMEL : Comment les formes sociales se maintiennent. — *Analyses* des travaux de sociologie publiés du 1er juillet 1896 au 30 juin 1897........................ 10 fr.
2e Année (1897-1898). — DURKHEIM : De la définition des phénomènes religieux. — HUBERT et MAUSS : La nature et la fonction du sacrifice. — *Analyses*........................ 10 fr.
3e Année (1898-1899). *Epuisée.*
4e Année (1899-1900). — BOUGLÉ : Remarques sur le régime des castes. — DURKHEIM : Deux lois de l'évolution pénale. — CHARMONT : Notes sur les causes d'extinction de la propriété corporative. — *Analyses*........................ 10 fr.
5e Année (1900-1901). *Épuisée.*
6e Année (1901-1902). — DURKHEIM et MAUSS : De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. — BOUGLÉ : Les théories récentes sur la division du travail. — *Analyses*........................ 12 fr. 50
7e Année (1902-1903). *Épuisée.*
8e Année (1903-1904). — H. BOURGIN : La boucherie à Paris au XIXe siècle. — E. DURKHEIM : L'organisation matrimoniale australienne. — *Analyses*........................ 12 fr. 50
9e Année (1904-1905). — H. MEILLET : Comment les noms changent de sens. — MAUSS et BEUCHAT : Les variations saisonnières des sociétés eskimos. — *Analyses*.... 12 fr. 50
10e année (1905-1906). — P. HUVELIN : Magie et droit individuel. — R. HERTZ : Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort. — C. BOUGLÉ : Note sur le droit et la caste en Inde. — *Analyses*........................ 12 fr. 50
TOME XI. *Analyses des travaux sociologiques publiés de 1906 à 1909*........................ 15 fr.

DWELSHAUVERS, professeur à l'Université de Bruxelles. * **La synthèse mentale.** 1908. 5 fr.
EBBINGHAUS (H.), professeur à l'Université de Halle. **Précis de psychologie.** 2e édit. revue sur la 3e édit. all. par le Dr G. REVAULT D'ALLONNES. Avec 16 fig. 191..... 5 fr.
EGGER (V.), professeur à la Sorbonne. **La parole intérieure.** 2e édit. 1904........................ 5 fr.
ENRIQUES (F.), professeur à l'Université de Bologne. * **Les problèmes de la science et la logique.** Trad. J. DUBOIS. 1908........................ 3 fr. 75
ESPINAS (A.), de l'Institut. * **La philosophie sociale du XVIIIe siècle et la Révolution française**........................ 7 fr. 50
EVELLIN (F.), de l'Institut. **La raison pure et les antinomies.** *Essai critique sur la philosophie kantienne.* (*Couronné par l'Institut.*) 1907........................ 5 fr.
FERRERO (G.). **Les lois psychologiques du symbolisme**........................ 5 fr.
FERRI (Enrico), professeur à l'Université de Rome et à l'Université nouvelle de Bruxelles, député au Parlement italien. **La sociologie criminelle.** Trad. L. TERRIER. 2e éd. 1914. 10 fr.
FERRI (Louis). **Histoire critique de la psychologie de l'association**........................ 7 fr. 50
FINOT (J.). **Le préjugé des races.** 3e édit. 1908. (*Récompensé par l'Institut.*).... 7 fr. 50
— **La philosophie de la longévité.** 12e édit., refondue. 1908........................ 5 fr.
— **Préjugé et problème des sexes.** 5e édit. 1913........................ 5 fr.
FONSEGRIVE, professeur au lycée Buffon. * **Essai sur le libre arbitre.** 2e édit. (*Couronné par l'Institut.*)........................ 10 fr.
FOUCAULT, professeur à l'Université de Montpellier. **La psychophysique.** 1901... 7 fr. 50
— * **Le rêve.** 1906........................ 5 fr.
FOUILLÉE (Alf.), de l'Institut. * **La liberté et le déterminisme.** 6e édit. 1913.... 7 fr. 50
— **Critique des systèmes de morale contemporains.** 7e édit. 1912........ 7 fr. 50
— * **La morale, l'art et la religion,** D'APRÈS GUYAU. 8e édit., augmentée. 1912.... 3 fr. 75
— **L'avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience.** 2e édit........................ 5 fr.
— * **L'évolutionnisme des idées-forces.** 5e édit. 1911........................ 7 fr. 50
— * **La psychologie des idées-forces.** 2 vol. 3e édit. 1912........................ 15 fr.
— * **Tempérament et caractère** *selon les individus, les sexes et les races.* 4e éd. 1901.. 7 fr. 50
— **Le mouvement positiviste et la conception sociologique du monde.** 2e éd....... 7 fr. 50

VOLUMES IN-8

FOUILLÉE (A.), de l'Institut. **Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive.** 3ᵉ édit. 1913 ... 7 fr. 50
— * **Psychologie du peuple français.** 5ᵉ édit. 1913 ... 7 fr. 50
— * **La France au point de vue moral.** 5ᵉ édit. 1911 ... 7 fr. 50
— * **Esquisse psychologique des peuples européens.** 4ᵉ édit. 1903 ... 10 fr.
— * **Nietzsche et l'immoralisme.** 2ᵉ édit. 1904 ... 5 fr.
— * **Le moralisme de Kant et l'amoralisme contemporain.** 2ᵉ édit., 1905 ... 7 fr. 50
— * **Les éléments sociologiques de la morale.** 2ᵉ édit., 1906 ... 7 fr. 50
— * **Morale des idées-forces.** 2ᵉ édit. 1908 ... 7 fr. 50
— **Le socialisme et la sociologie réformiste.** 2ᵉ édit. 1909 ... 7 fr. 50
— * **La démocratie politique et sociale en France.** 2ᵉ édit. 1910 ... 3 fr. 75
— * **La pensée et les nouvelles écoles anti-intellectualistes.** 2ᵉ édit. 1911 ... 7 fr. 50
FOURNIÈRE (E.), professeur au Conservatoire des Arts et Métiers. * **Les théories socialistes au XIXᵉ siècle.** *De Babeuf à Proudhon.* 1904 ... 7 fr. 50
FULLIQUET. **Essai sur l'obligation morale.** 1898 ... 7 fr. 50
GAROFALO, professeur a l'Université de Naples, sénateur du royaume d'Italie. **La criminologie.** 5ᵉ édit., refondue. 1905 ... 7 fr. 50
— **La superstition socialiste** ... 5 fr.
GÉRARD-VARET, recteur de l'Université de Rennes. **L'ignorance et l'irréflexion** .. 5 fr.
GLEY (Dʳ E.), professeur au Collège de France. **Études de psychologie physiologique et pathologique**, avec fig. 1903 ... 5 fr.
GORY (G.). **L'immanence de la raison dans la connaissance sensible** ... 5 fr.
GOURD (J.-J.). **Philosophie de la religion.** Préf. de E. BOUTROUX, de l'Ac. franç. 1910. 5 fr.
GRASSET (J.), prof. à l'Un. de Montpellier. **Demifous et demiresponsables.** 3ᵉ éd. 1913. 5 fr.
— **Introduction physiologique à l'étude de la philosophie.** 2ᵉ édit. 1910. Avec fig. 5 fr.
GREEF (de), professeur à l'Univ. nouvelle de Bruxelles. **Le transformisme social.** 7 fr. 50
— **La sociologie économique.** 1904 ... 3 fr. 75
GROOS (K.), professeur à l'Université de Bâle. * **Les jeux des animaux.** 1902 ... 7 fr. 50
GURNEY, MYERS et PODMORE. **Les hallucinations télépathiques.** 5ᵉ édit. 1913. 7 fr. 50
GUYAU (M.). * **La morale anglaise contemporaine.** 6ᵉ éd. 1911. (*Cour. par l'Institut.*) 7 fr. 50
— **Les problèmes de l'esthétique contemporaine.** 8ᵉ édit. 1913 ... 5 fr.
— **Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction.** 12ᵉ édit. 1912 ... 5 fr.
— **L'irréligion de l'avenir.** *Etude de sociologie.* 16ᵉ édit. 1912 ... 7 fr. 50
— * **L'art au point de vue sociologique.** 10ᵉ édit. 1912 ... 7 fr. 50
— * **Éducation et hérédité.** *Etude sociologique.* 12ᵉ édit. 1913 ... 5 fr.
HALEVY (E.), docteur ès lettres. **La formation du radicalisme philosophique en Angleterre.** 1904. 3 volumes, chacun ... 7 fr. 50
HAMELIN (O.), chargé de cours à la Sorbonne. * **Le système de Descartes**, publié par L. ROBIN, chargé de cours à l'Université de Caen. Préface de E. DURKHEIM. 1910. 7 fr. 50
HANNEQUIN, prof. à l'Univ. de Lyon. **Essais sur l'hypothèse des atomes.** 2ᵉ éd. 7 fr. 50
— * **Études d'histoire des sciences et d'Histoire de la philosophie**, préface de R. THAMIN, introduction de M. GROSJEAN. 2 vol. 1908. (*Couronné par l'Institut.*) ... 15 fr.
HARTENBERG (Dʳ Paul). **Les timides et la timidité.** 3ᵉ édit. 1910 ... 5 fr.
— * **Physionomie et caractère.** *Essai de physiognomonie scientifique.* 2ᵉ édit. 1911 ... 5 fr.
HÉBERT (Marcel). **L'évolution de la foi catholique.** 1905 ... 5 fr.
— * **Le divin.** *Expériences et hypothèses, étude psychologique.* 1907 ... 5 fr.
HÉMON (C.), agrégé de philosophie. * **La philosophie de Sully Prudhomme.** Préface de SULLY PRUDHOMME. 1907 ... 7 fr. 50
HERMANT (F.) et VAN DE WAELE (A.). * **Les principales théories de la logique contemporaine.** (*Récompensé par l'Institut.*) 1909 ... 5 fr.
HIRTH (G.). * **Physiologie de l'art.** Traduction et introduction par L. ARRÉAT ... 5 fr.
HOFFDING, professeur à l'Université de Copenhague. **Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience.** Trad. L. POITEVIN. Préface de PIERRE JANET. 4ᵉ édit. 1909 ... 7 fr. 50
— * **Histoire de la philosophie moderne.** Préf. de V. DELBOS. 2ᵉ éd. 1908. 2 vol. chac. 10 fr.
— **Philosophes contemporains.** Trad. TREMESAYGUES. 2ᵉ édit., revue. 1908 ... 3 fr. 75
— * **Philosophie de la religion.** 1908. Trad. SCHLEGEL ... 7 fr. 50
— **La pensée humaine.** *Ses formes, ses problèmes.* Trad. par J. DE COUSSANGE. Avant-propos de E. BOUTROUX, de l'Académie française, 1911 ... 7 fr. 50
HUBERT (H.) et MAUSS (M.), directeurs adjoints à l'Ecole pratique des Hautes-Etudes. **Mélanges d'histoire des religions.** (Travaux de l'*Année sociologique*). 1909 ... 5 fr.
IOTEYKO et STEFANOWSKA (Dʳˢ). * **Psycho-physiologie de la douleur.** 1908. (*Couronné par l'Institut.*) ... 5 fr.
ISAMBERT (G.). **Les idées socialistes en France (1815-1848).** 1905 ... 7 fr. 50
IZOULET, professeur au Collège de France. **La cité moderne.** 7ᵉ édition. 1908 ... 10 fr.
JACOBY (Dʳ P.). **Études sur la sélection chez l'homme.** Préface de G. TARDE. 2ᵉ éd. 1904. 10 fr.
JANET (Paul), de l'Institut. * **Œuvres philosophiques de Leibniz.** 2ᵉ édit. 2 vol ... 20 fr.
— **Histoire de la science politique** *dans ses rapports avec la morale*, 4ᵉ édit., revue et précédée d'une notice par G. PICOT, de l'Institut. (*Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques et par l'Académie française*). 1913. 2 vol. in-8 ... 20 fr.
JANET (Pierre) de l'Inst., prof. au Col. de Fr. * **L'automatisme psychologique.** 7ᵉ éd. 7 fr. 50
JASTROW (J.), prof. à l'Univ. de Wisconsin. **La subconscience**, préf. de P. JANET. 1908. 7 fr. 50
JAURÈS (J.), docteur ès lettres. **De la réalité du monde sensible.** 2ᵉ édit. 1902 ... 7 fr. 50
JEUDON (L.), professeur au collège de Vannes. **La morale de l'honneur.** 1911 ... 5 fr.
KARPPE (S.), docteur ès lettres. **Essais de critique et d'histoire de philosophie** .. 3 fr. 75
KEIM (A.), docteur ès lettres. * **Helvétius**, *sa vie, son œuvre.* 1907 ... 10 fr.
LACOMBE (P.). **Psychologie des individus et des sociétés chez Taine.** 1906 ... 7 fr. 50
LA GRASSERIE (R. de), lauréat de l'Institut. **Psychologie des religions.** 1899 ... 5 fr.
LALANDE (A.), professeur adjoint à la Sorbonne. * **La dissolution opposée à l'évolution** *dans les sciences physiques et morales* ... 7 fr. 50

VOLUMES IN-8

LALO (Ch.). docteur ès lettres. * **Esthétique musicale scientifique.** 1908............ 5 fr.
— * **L'esthétique expérimentale contemporaine.** 1908.......................... 3 fr. 75
— **Les sentiments esthétiques.** 1909.. 5 fr.
LANDRY (A.), député, docteur ès lettres. * **Principes de morale rationnelle.** 1906... 5 fr.
LANESSAN (J.-L. de), député, ancien ministre. * **La morale des religions.** 1905.... 10 fr.
— * **La morale naturelle.** 1908.. 7 fr. 50
LAPIE (P.), recteur de l'Université de Toulouse. **Logique de la volonté.** 1902.... 7 fr. 50
LAUVRIERE, docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand. **Edgar Poë.** *Sa vie et son œuvre. Etude de psychologie pathologique.* (*Récompensé par l'Institut.*) 1904. 10 fr.
LAVELEYE (de). * **De la propriété et de ses formes primitives.** 5e édit. 1912...... 10 fr.
LEBLOND (M.-A.). * **L'idéal du XIXe siècle.** 1909................................ 5 fr.
LE BON (Dr Gustave). * **Psychologie du socialisme.** 7e éd., revue. 1912........... 7 fr. 50
LECHALAS (G.). * **Études esthétiques.** 1902.................................... 5 fr.
— **Etude sur l'espace et le temps.** 2e édit. revue et augmentée. 1909.............. 5 fr.
LECHARTIER (G.). **David Hume, moraliste et sociologue.** 1900 .... 5 fr.
LECLERE (A.), professeur à l'Université de Berne. **Essai critique sur le droit d'affirmer.** 5 fr.
LE DANTEC, chargé du cours de biologie générale à la Sorbonne. * **L'unité dans l'être vivant.** *Essai d'une biologie chimique.* 1902................................ 7 fr. 50
— * **Les limites du connaissable,** *la vie et les phénomènes naturels.* 3e édit. 1908. 3 fr. 75
LÉON (Xavier). * **La philosophie de Fichte.** *Ses rapports avec la conscience contemporaine.* Préface de E. Boutroux, de l'Académie française. 1902. (*Couronné par l'Institut.*). 10 fr.
LEROY (E. Bernard). **Le langage.** *Sa psychologie normale et pathologique.* 1905.... 5 fr.
LÉVY (A.), professeur à l'Université de Nancy. **La philosophie de Feuerbach.** 1904. 10 fr.
LÉVY-BRUHL (L.), professeur à la Sorbonne, * **La philosophie de Jacobi**.......... 5 fr.
— * **Lettres de S. Mill à Aug. Comte,** avec *les réponses de Comte et une introduction*.. 10 fr.
— * **La philosophie d'Auguste Comte.** 3e édit., revue 1913........................ 7 fr. 50
— * **La morale et la science des mœurs.** 5e édit., 1913............................ 5 fr.
— **Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures** (*Travaux de l'*Année sociologique). 1909.. 7 fr. 50
LIARD, de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris. * **Descartes.** 3e éd. 1911.. 5 fr.
— * **La science positive et la métaphysique.** 5e édit. 1905...................... 7 fr. 50
LICHTENBERGER (H.), professeur adjoint à la Sorbonne. * **Richard Wagner, poète et penseur.** 5e édit., revue. 1911. (*Couronné par l'Académie française.*)............. 10 fr.
— **Henri Heine penseur.** 1905.. 3 fr. 75
LOMBROSO (César), professeur à l'Université de Turin.. * **L'homme criminel.** 2e éd., 2 vol. et atlas de 64 pl.. 36 fr.
— **Le crime.** *Causes et remèdes.* 2e édit., avec 22 fig. et 11 planches. 1907.......... 10 fr.
— **L'homme de génie,** avec gravures et planches. 4e édit. 1909...................... 10 fr.
— et FERRERO. **La femme criminelle et la prostituée,** avec 13 pl. hors texte...... 15 fr.
— et LASCHI. **Le crime politique et les révolutions.** 2 vol. avec grav. et pl. h. texte. 15 fr.
LUBAC (E.), agr. de philos. * **Psychologie rationnelle.** Préf. de H. Bergson. 1904.. 3 fr. 75
LUQUET (G.-H.), agrégé de philosophie * **Idées générales de psychologie.** 1906.... 5 fr.
LYON (G.), recteur de l'Acad. de Lille. * **L'idéalisme en Angleterre au XVIIIe siècle.** 7 fr. 50
— * **Enseignement et religion.** *Etudes philosophiques*.......................... 3 fr. 75
MALAPERT (P.), docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand. * **Les éléments du caractère et leurs lois de combinaison.** 2e édit. 1906.......................... 5 fr.
MARION (H.), professeur à la Sorbonne. * **De la solidarité morale.** 6e édit. 1907..... 5 fr.
MARTIN (Fr.). * **La perception extérieure et la science positive**................ 5 fr.
MATAGRIN (Amédée). **La psychologie sociale de Gabriel Tarde.** 1909.............. 5 fr.
MAXWELL (J.). **Les phénomènes psychiques.** Préf. du Pr Ch. Richet. 4e édit. 1909. 5 fr.
MÉNARD (A.), docteur ès lettres. **Analyse et critique des principes de la psychologie de W. James.** 1910.. 7 fr. 50
MENDOUSSE (P.), docteur ès lettres, professeur au lycée de Digne. * **L'âme de l'adolescent.** 2e édit. 1911.. 5 fr.
MEYERSON (E.). **Identité et réalité.** 2e édit., revue et augmentée. 1912.......... 10 fr.
MORTON PRINCE, professeur de pathologie du système nerveux à l'Ecole de médecine de « Tufts College ». **La dissociation d'une personnalité.** *Étude biographique de psychologie pathologique.* Traduit par R. Ray et J. Ray. 1911.......................... 10 fr.
MULLER (Max), prof. à l'Université d'Oxford. * **Nouvelles études de mythologie**.. 12 fr. 50
MYERS. **La personnalité humaine.** Trad. Jankélévitch. 3e édit. 1910........... 7 fr. 50
NAVILLE (Ernest). * **La définition de la philosophie**........................... 5 fr.
— **Le libre arbitre.** 2e édit... 5 fr.
— **Les philosophies négatives**... 5 fr.
— **Les systèmes de philosophie ou les philosophies affirmatives.** 1909............ 7 fr. 50
NORDAU (Max). * **Dégénérescence,** 7e éd. 1909. 2 vol. Tome I. 7 fr. 50. Tome II.. 10 fr.
— **Les mensonges conventionnels de notre civilisation.** 11e édit. 1912............ 5 fr.
— * **Vus du dehors.** *Essais de critique sur quelques auteurs français contemp.* 1903. 5 fr.
— **Le sens de l'histoire.** Trad. Jankélévitch. 1909.............................. 7 fr. 50
NOVICOW (J.). **Les luttes entre sociétés humaines.** 3e édit. 1904.................. 10 fr.
— * **La justice et l'expansion de la vie.** *Essai sur le bonheur des sociétés humaines.* 1905. 7 fr. 50
— **La critique du Darwinisme social.** 1909...................................... 7 fr. 50
OLDENBERG, prof. à l'Univ. de Kiel. * **Le Bouddha.** Trad. par P. Foucher, chargé de cours à la Sorbonne. Préf. de Sylvain Lévi, prof. au Collège de France. 2e édit. 1903. 7 fr 50
— * **La religion du Véda.** Traduit par V. Henry, professeur à la Sorbonne. 1903... 10 fr.
OSSIP-LOURIÉ, professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles. **La philosophie russe contemporaine.** 2e édit. 1905.. 5 fr.
— * **La psychologie des romanciers russes au XIXe siècle.** 1905................. 7 fr. 50

VOLUMES IN-8

OUVRÉ (H.). * Les formes littéraires de la pensée grecque (*Cour. par l'Acad. franç.*). 10 fr.
PALANTE (G.), agrégé de philosophie. Combat pour l'individu. 1904 .... 3 fr. 75
PAULHAN (Fr.), correspondant de l'Institut. * Les caractères. 3e édit., revue. 1909. 5 fr.
— Les mensonges du caractère. 1905 .... 5 fr.
— Le mensonge de l'art. 1907 .... 5 fr.
PAYOT (J.), recteur de l'Académie d'Aix. La croyance. 3e édit. 1911 .... 5 fr.
— * L'éducation de la volonté. 37e édit. 1912 .... 5 fr.
PERÈS (Jean), professeur au lycée de Caen. * L'art et le réel. .... 3 fr. 75
PÉREZ (Bernard). Les trois premières années de l'enfant. 7e édit. 1911 .... 5 fr.
— L'enfant de trois à sept ans. 4e édit. 1907 .... 5 fr.
— L'éducation morale dès le berceau. 4e édit. 1901 .... 5 fr.
— * L éducation intellectuelle dès le berceau. 2e édit. 1901 .... 5 fr.
PIAT (C.), professeur à l'Institut catholique. La personne humaine. 2e édit., revue et augmentée. 1913. (*Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*)... 7 fr. 50
— * Destinée de l'homme. 2e édit., revue, 1913 .... 5 fr.
— La morale du bonheur. 1909 .... 5 fr.
PICAVET (F.), chargé de cours à la Sorbonne. * Les idéologues (*Cour. par l'Ac. franç.*). 10 fr.
PIDERIT. La mimique et la physiognomonie. Trad. de l'allem. par M. GIROT....... 5 fr.
PILLON (F.), lauréat de l'Institut. * L'Année philosophique (*Couronné par l'Institut.*) 1890 à 1911. (1893 et 1894 épuisées) 22 vol. Chacun .... 5 fr.
PIOGER (Dr J.). La vie et la pensée .... 5 fr.
— La vie sociale, la morale et le progrès .... 5 fr.
PREYER, professeur à l'Université de Berlin. Éléments de physiologie générale.... 5 fr.
PROAL, conseiller à la Cour d'Appel de Paris. * La criminalité politique. 2e éd. 1908. 5 fr.
— * Le crime et la peine. 4e édit. (*Couronné par l'Institut.*) 1911 .... 10 fr.
— Le crime et le suicide passionnels. 1900. (*Couronné par l'Académie française.*). 10 fr.
RAGEOT (G.), agrégé de philosophie. * Le succès. *Auteurs et public*. 1906...... 3 fr. 75
RAUH (F.), professeur adjoint à la Sorbonne. * De la méthode dans la psychologie des sentiments. (*Couronné par l'Institut.*) .... 5 fr.
— * L'expérience morale. 2e édition, revue. 1909 (*Récompensé par l'Institut.*)... 3 fr. 75
RAUH (F.), professeur adjoint à la Sorbonne. * Études de morale, recueillies et publiées par H. DAUDIN, M. DAVID, G. DAVY, H. FRANCK, R. HERTZ, G. HUBERT, J. LAPORTE, R. LE SENNE, H. WALLON. 1911 .... 10 fr.
RÉCEJAC, docteur ès lettres. Essai sur les fondements de la connaissance mystique.. 5 fr.
RENARD (G.), prof. au Collège de France. * La méthode scient. dans l'histoire littéraire. 10 fr.
RENOUVIER (Ch.), de l'Institut. * Les dilemmes de la métaphysique pure. 1901.... 5 fr.
— Le personnalisme, avec une étude sur *la perception externe et la force*. 1903... 10 fr.
— * Critique de la doctrine de Kant. 1906 .... 7 fr. 50
— * Science de la morale. Nouv. édit. 2 vol. 1908 .... 15 fr.
REVAULT D'ALLONNES (G.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. Psychologie d'une religion. *Guillaume Monod (1800-1896)*. 1908 .... 5 fr.
— * Les inclinations. *Leur rôle dans la psychologie des sentiments*. 1908........ 3 fr. 75
REY (A.), professeur à l'Université de Dijon. * La théorie de la physique chez les physiciens contemporains. 1907 .... 7 fr. 50
RIBERY, doct. ès lettres. Essai de classification naturelle des caractères. 1903. 3 fr. 75
RIBOT (Th.), de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France, directeur de la *Revue philosophique*. * L'hérédité psychologique. 9e édit. 1910 .... 7 fr. 50
— * La psychologie anglaise contemporaine. 3e édit. 1907 .... 7 fr. 50
— * La psychologie allemande contemporaine (*École expérimentale*). 7e édit. 1909. 7 fr. 50
— La psychologie des sentiments. 9e édit. 1914 .... 7 fr. 50
— L'évolution des idées générales. 3e édit. 1909 .... 5 fr.
— * Essai sur l'imagination créatrice. 3e édit. 1908 .... 5 fr.
— * La logique des sentiments. 4e édit. 1912 .... 3 fr. 75
— * Essai sur les passions. 3e édit. 1910 .... 3 fr. 75
RICARDOU (A.), docteur ès lettres. * De l'idéal. (*Couronné par l'Institut.*)......... 5 fr.
RICHARD (G.), professeur de sociologie à l'Université de Bordeaux. * L'idée d'évolution dans la nature et dans l'histoire. 1903. (*Couronné par l'Institut.*)............. 7 fr. 50
RIEMANN (H.), prof. à l'Univ. de Leipzig. * Les éléments de l'esthétique musicale. 1906. 5 fr.
RIGNANO (E.). La transmissibilité des caractères acquis. 1908.................. 5 fr.
RIVAUD (A.), professeur à l'Université de Poitiers. Les notions d'essence et d'existence dans la philosophie de Spinoza. 1906 .... 3 fr. 75
ROBERTY (E. de). L'ancienne et la nouvelle philosophie .... 7 fr. 50
— * La philosophie du siècle (*positivisme, criticisme, évolutionnisme.*)............... 5 fr.
— * Nouveau programme de sociologie. 1904 .... 5 fr.
— * Sociologie de l'action. 1908 .... 7 fr. 50
RODRIGUES (G.), doct. ès lettres, prof. au lycée Michelet. Le problème de l'action. 3 fr. 75
ROEHRICH (E.). * Philosophie de l'éducation. (*Récompensé par l'Institut*). 1910.. 5 fr.
ROMANES. * L'évolution mentale chez l'homme. *Origine des facultés humaines*.. 7 fr. 50
ROUSSEL-DESPIERRES (Fr.). * *Hors du scepticisme*. Liberté et beauté. 1907... 7 fr. 50
RUSSELL * La philosophie de Leibniz. Trad. J. RAY. Préf. de M. LÉVY-BRUHL. 1908. 3 fr. 75
RUYSSEN (Th.), prof. à l'Univ. de Bordeaux. * L'évolution psychologique du jugement. 5 fr.
SABATIER (A.), prof. à l'Univ. de Montpellier. Philosophie de l'effort. 2e édit. 1908. 7 fr. 50
SAIGEY (E.). * Les sciences au XVIIIe siècle. *La physique de Voltaire*............. 5 fr.
SAINT-PAUL (Dr G.). * Le langage intérieur et les paraphasies. 1904............. 5 fr.
SANZ Y ESCARTIN. L'individu et la réforme sociale. Trad. DIETRICH........ 7 fr. 50
SCHILLER (F.), professeur à l'Université d'Oxford. * Études sur l'humanisme. 1909.. 10 fr.

VOLUMES IN-8

SCHINZ (A.), professeur à l'Université de Bryn Mawr (Pensylvanie). **Anti-pragmatisme.** *Examen des droits respectifs de l'aristocratie intellectuelle et de la démocratie sociale.* 5 fr.
SCHOPENHAUER. **Aphorismes sur la sagesse dans la vie.** (*Parerga et Paralipomena*). Trad. CANTACUZÈNE. 10e éd. 1913 .... 5 fr.
— * **Le monde comme volonté et comme représentation.** 6e édit. 3 vol., chac.... 7 fr. 50
SÉAILLES (G.), professeur à la Sorbonne. **Essai sur le génie dans l'art.** 4e édit. 1911. 5 fr.
— * **La philosophie de Ch. Renouvier.** *Introduction au néo-criticisme.* 1905...... 7 fr. 50
SEGOND (J.), agrégé de philosophie, docteur ès lettres. * **La prière.** *Essai de psychologie religieuse.* (*Couronné par l'Académie française.*) 1910.... 7 fr. 50
SIGHELE (Scipio). **La foule criminelle.** 2e édit., refondue. 1901.... 5 fr.
SOLLIER (Dr P.). **Le problème de la mémoire.** *Essai de psycho-mécanique.* 1900. 3 fr. 75
— **Psychologie de l'idiot et de l'imbécile**, avec 12 pl. hors texte. 2e édit. 1902...... 5 fr.
— **Le mécanisme des émotions.** 1905.... 5 fr.
— **Le doute.** *Etude de psychologie affective.* 1909.... 7 fr. 50
SOURIAU (Paul), professeur à l'Université de Nancy. **L'esthétique du mouvement**.. 5 fr.
— * **La beauté rationnelle.** 1904.... 10 fr.
— **La suggestion dans l'art.** 2e édit. 1909.... 5 fr.
SPENCER (Herbert). * **Les premiers principes.** Traduct. CAZELLES. 11e édit. 1907... 10 fr.
— * **Principes de biologie.** Traduct. CAZELLES. 6e édit. 1910. 2 vol.... 20 fr.
— * **Principes de psychologie.** Trad. par MM. RIBOT et ESPINAS. 2 vol. Nouv. édit. 20 fr.
— * **Principes de sociologie.** 5 vol. : I. *Données de la sociologie.* 10 fr. II. *Inductions de la sociologie. Relations domestiques.* 7 fr. 50. III. *Institutions cérémonielles et politiques.* 15 fr. IV. *Institutions ecclésiastiques.* 3 fr. 75. V. *Institutions professionnelles.* 7 fr. 50.
— **Essais sur le progrès.** Trad. A. BURDEAU. 5e édit. 1904.... 7 fr. 50
— **Essais de politique.** Trad. A. BURDEAU. 5e édit. 1906.... 7 fr. 50
— **Essais scientifiques.** Trad. A. BURDEAU. 4e édit. 1913.... 7 fr. 50
— * **De l'éducation physique, intellectuelle et morale.** 14e édit. 1912.... 5 fr.
— **Justice.** Trad. CASTELOT. 3e édit. 1903.... 7 fr. 50
— **Le rôle moral de la bienfaisance.** Trad. CASTELOT et MARTIN SAINT-LÉON..... 7 fr. 50
— **La morale des différents peuples.** Trad. CASTELOT et MARTIN SAINT-LÉON.... 7 fr. 50
— **Problèmes de morale et de sociologie.** Trad. H. de VARIGNY. Nouv. édit., 1906. 7 fr. 50
— * **Une autobiographie.** Trad. et adaptation par H. de VARIGNY. 1907.... 10 fr.
STAPFER (P.), professeur honoraire à l'Université de Bordeaux. * **Questions esthétiques et religieuses.** 1906.... 3 fr. 75
STEIN (L.), professeur à l'Université de Berne. * **La question sociale au point de vue philosophique.** 1900.... 10 fr.
STUART MILL. * **Mes mémoires.** *Histoire de ma vie et de mes idées.* 5e éd....... 5 fr.
— * **Système de logique déductive et inductive.** 6e édit. 1909. 2 vol.... 20 fr.
— * **Essais sur la religion.** 4e édit. 1901.... 5 fr.
— **Lettres inédites à Auguste Comte et réponses d'Auguste Comte**.... 10 fr.
SULLY (James). **Le pessimisme.** Trad. Bertrand. 2e édit.... 7 fr. 50
— * **Essai sur le rire.** *Ses formes, ses causes, son développement, sa valeur.* 1904. 7 fr. 50
SULLY PRUDHOMME, de l'Acad. franç. **La vraie religion selon Pascal.** 1905.. 7 fr. 50
— **Le lien social.** Publié par C. HÉMON.... 3 fr. 75
TARDE (G.), de l'Institut. * **La logique sociale.** 4e édit. 1912.... 7 fr. 50
— * **Les lois de l'imitation.** 6e édit. 1911.... 7 fr. 50
— * **L'opinion et la foule.** 3e édit. 1910.... 5 fr.
TARDIEU (Dr E.) * **L'ennui.** *Étude psychologique.* 2e édit., revue et corrigée. 1913. 5 fr.
TASSY (E.). **Le travail d'idéation.** 1911.... 5 fr.
THOMAS (P.-F.), docteur ès lettres. * **Pierre Leroux, sa philosophie.** 1904.... 5 fr.
— * **L'éducation des sentiments.** (*Couronné par l'Institut.*) 5e édit. 1910.... 5 fr.
TISSERAND (P.), docteur ès lettres, professeur au lycée Charlemagne. * **L'anthropologie de Maine de Biran.** 1909.... 10 fr.
UDINE (Jean d'). **L'art et le geste.** 1909.... 5 fr.
URTIN (H.), avocat, docteur ès lettres. **L'action criminelle.** *Étude de philosophie pratique.* 1911.... 5 fr.
VACHEROT (Et.), de l'Institut. * **Essais de philosophie critique**.... 7 fr. 50
— **La religion**.... 7 fr. 50
WAYNBAUM (Dr I.). **La physionomie humaine.** 1907.... 5 fr.
WEBER (L.). * **Vers le positivisme absolu par l'idéalisme.** 1903.... 7 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

TRAVAUX DE L'ANNÉE SOCIOLOGIQUE

Vol. in-8, publiés sous la direction de M. É. DURKHEIM, prof. à la Sorbonne.

ANNÉE SOCIOLOGIQUE, 12 volumes parus, voir détails pages 6 et 8.
BOUGLÉ (C.), chargé de cours à la Sorbonne. **Essais sur le régime des castes**, 1908. 5 fr.
HUBERT (H.) et MAUSS (M.), directeurs adjoints à l'Ecole des Hautes Etudes. **Mélanges d'histoire des religions.** 1909.... 5 fr.
LEVY-BRUHL (L.), professeur à la Sorbonne. **Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures.** 1910.... 7 fr. 50
DURKHEIM (E.), professeur à la Sorbonne. **Les formes élémentaires de la vie religieuse.** *Le système totémique en Australie.* Avec 1 carte. 1912.... 10 fr.
HALBWACHS (M.), agrégé de philosophie, docteur en droit et docteur ès lettres. **La classe ouvrière et les niveaux de vie.** *Recherches sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines.* 1913.... 7 fr. 50

COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES

PHILOSOPHIE ANCIENNE

ARISTOTE. **La Poétique d'Aristote**, par A. HATZFELD et M. DUFOUR. In-8, 1900. 6 fr.
— **Physique, II**, trad. et commentaire, par O. HAMELIN, chargé de cours à la Sorbonne. 1 vol. in-8.................. 3 fr.
— **Aristote et l'idéalisme platonicien**, par CH. WERNER, docteur ès lettres. 1910. 1 vol. in-8...................... 7 fr. 50
— **La morale d'Aristote**, par Mme JULES FAVRE. 1 vol. in-18............. 3 fr. 50
— **Ethique à Nicomaque. Livre II.** Trad. de P. D'HÉROUVILLE et H. VERNE. Introd. et notes de P. D'HÉROUVILLE, in-8. 1 fr. 80
— **La métaphysique. Livre I.** Trad. et commentaires par G. COLLE. 1912. 1 vol. gr. in-8......................... 5 fr.
ÉPICURE. * **La morale d'Épicure**, par M. GUYAU. 5e édit. 1 vol. in-8...... 7 fr. 50
MARC-AURÈLE. **Les Pensées de Marc-Aurèle.** Trad. A.-P. LEMERCIER, doyen de l'Univ. de Caen. 1909. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
PLATON. **La théorie platonicienne des sciences**, par ÉLIE HALÉVY. 1 vol. in-8. 5 fr.
— **Œuvres**, traduction VICTOR COUSIN, revue par J. BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE : *Socrate et Platon* ou *le Platonisme — Eutyphron — Apologie de Socrate — Criton — Phédon.* 1 v. in-8...... 7 fr. 50
— **La définition de l'être et la nature des idées dans le Sophiste de Platon**, par A. DIÈS. 1909. 1 vol. in-8........ 4 fr.
SOCRATE. * **Philosophie de Socrate**, par A. FOUILLÉE, de l'Institut. 2 vol. in-8. 16 fr.
— **Le procès de Socrate**, par G. SOREL. 1 vol. in-8.................... 3 fr. 50
— **La morale de Socrate**, par Mme JULES FAVRE. 1 vol. in-18............ 3 fr. 50
STRATON DE LAMPSAQUE. * **La physique de Straton de Lampsaque**, par G. RODIER, professeur à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 3 fr.

BÉNARD. **La philosophie ancienne**, *ses systèmes.* 1 vol. in-8.............. 9 fr.
DIÈS (A.), docteur ès lettres. **Le cycle mystique.** *La divinité. Origine et fin des existences individuelles dans la philosophie antésocratique*, 1909. 1 vol. in-8.. 4 fr.
FABRE (Joseph). **La pensée antique.** *De Moïse à Marc-Aurèle.* 3e édit..... 5 fr.
GOMPERZ. **Les penseurs de la Grèce.** Trad. REYMOND. (*Cour. par l'Acad franç.*)
I. * *La philosophie antésocratique.* 2e édit. 1 vol. gr. in-8................... 10 fr.
II. * *Athènes, Socrate et les Socratiques, Platon.* 2e édit. 1 vol. gr. in-8.... 12 fr.
III. * *L'ancienne académie. Aristote et ses successeurs : Théophraste et Straton de Lampsaque.* 1910. 1 vol. gr. in-8. 10 fr.
GUYOT (H.), docteur ès lettres. **L'infinité divine** *depuis Philon le Juif jusqu'à Plotin.* 1906. 1 vol. in-8.......... 5 fr.
LAFONTAINE (A.). **Le plaisir**, *d'après Platon et Aristote.* 1 vol. in-8..... 6 fr.
MILHAUD (G.), prof. à la Sorbonne. * **Les philosophes géomètres de la Grèce.** 1900. In-8 (*Couronné par l'Institut.*). 6 fr.
— **Études sur la pensée scientifique chez les Grecs et chez les modernes.** 1906. 1 vol. in-16...................... 3 fr.
— **Nouvelles études sur l'histoire de la pensée scientifique.** 1911. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*). 5 fr.
OUVRÉ (H.). **Les formes littéraires de la pensée grecque.** 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*)........... 10 fr.
RIVAUD (A.), professeur à l'Université de Poitiers. **Le problème du devenir et la notion de la matière**, *des origines jusqu'à Théophraste.* (*Couronné par l'Académie française.*) 1906. In-8. 10 fr.
ROBIN (L.), maître de conférences à la Sorbonne. **La théorie platonicienne des idées et des nombres d'après Aristote.** *Étude historique et critique.* In-8. 12 fr. 50
— **La théorie platonicienne de l'amour.** 1 vol. in-8........................ 3 fr. 75
(Ouvrages couronnés par l'Institut et par l'Association pour l'encouragement des Études grecques.)

PHILOSOPHIES MÉDIÉVALE ET MODERNE

* DESCARTES, par L. LIARD, de l'Institut, 2e édit. 1 vol. in-8................ 5 fr.
— **Essai sur l'esthétique de Descartes**, par E. KRANTZ, prof. à l'Univ. de Nancy. 2e édit. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*)................. 6 fr.
— **Descartes, directeur spirituel**, par V. DE SWARTE. 1 vol. in-16 avec planches. (*Cour. par l'Institut.*)................ 4 fr. 50
— **Le système de Descartes**, par O. HAMELIN. Publié par L. ROBIN. Préface de E. DURKHEIM. 1911. 1 vol. in-8.. 7 fr. 50
— **Index scolastico-cartésien**, par Et. GILSON, docteur ès lettres, agrégé de philosophie. 1913. 1 vol. in-8....... 7 fr. 50
— **La liberté chez Descartes et la théologie**, par *le même.* 1913. 1 vol. in-8... 7 fr. 50
ÉRASME. **Stultitiæ laus Des. Erasmi Rot. declamatio.** Publié et annoté par J.-B. KAN, avec fig. de Holbein. 1 vol. in-8. 6 fr. 75
FABRE (J.). * **La pensée chrétienne.** *Des Evangiles à l'Imitat. de J.-C.* 1 v. in-8. 9 fr.
GASSENDI. **La philosophie de Gassendi**, par P.-F. THOMAS. 1 vol. in-8...... 6 fr.
LEIBNIZ. * **Œuvres philosophiques**, pub. par P. JANET. 2 vol. in-8........ 20 fr.
— * **La logique de Leibniz**, par L. COUTURAT. 1 vol. in-8............... 12 fr.
— **Opuscules et fragments inédits de Leibniz**, par L. COUTURAT. 1 vol. in-8..... 25 fr.
LEIBNIZ. * **Leibniz et l'organisation religieuse de la Terre**, *d'après des documents inédits.* par Jean BARUZI. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*) 10 fr.
— **La philosophie de Leibniz**, par B. RUSSELL, trad. par M. RAY, préface de M. LÉVY-BRÜHL. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Acad. franç.*)............ 3 fr. 75
— **Discours de la métaphysique**, introd. et notes par H. LESTIENNE. 1 vol. in-8. 2 fr.
— **Leibniz historien.** par L. DAVILLÉ, docteur ès lettres. 1 vol. in-8......... 12 fr.
MALEBRANCHE. * **La philosophie de Malebranche**, par OLLÉ-LAPRUNE, de l'Institut. 2 vol. in-8......................... 16 fr.
PASCAL. **Etude sur le scepticisme de Pascal**, par DROZ, professeur à l'Université de Besançon. 1 vol. in-8.............. 6 fr.
ROSCELIN. **Roscelin philosophe et théologien**, par F. PICAVET, chargé de cours à la Sorbonne. 1911. 1 vol. gr. in-8..... 4 fr.
* ROUSSEAU (J.-J.). **Sa philosophie**, par H. HOFFDING. 1 vol. in-16...... 2 fr. 50
— * **Du Contrat social.** Introduction par E. DREYFUS-BRISAC. 1 vol. in-8... 12 fr.

ROYER-COLLARD. Les fragments philosophiques de Royer-Collard réunis et publiés pour la première fois à part, avec une introd. sur *la philosophie écossaise et spiritualiste au XIXe siècle*, par A. SCHIMBERG. 1913. 1 vol. in-8............ 6 fr.

SAINT THOMAS D'AQUIN. Thesaurus philosophiæ thomisticæ, publié par G. BULLIAT, docteur en théologie et en droit canon. 1 vol. gr. in-8.......... 6 fr. 50

— L'idée de l'État dans Saint Thomas d'Aquin, par J. ZEILLER. 1 v. in-8. 3 fr. 50

— Sa morale, par A. D. SERTILLANGES. 12 fr.

SPINOZA. Benedicti de Spinoza opera, *quotquot reperta sunt*. publ. par J. VAN VLOTEN et J.-P.-N. LAND. 3 v. in-18, cart. 18 fr.

— Ethica *ordine geometrico demonstrata*, publ. par *les mêmes*. 1 v. gr. in-8. 4 fr. 30

— Sa philosophie, par L. BRUNSCHVICG, maître de conférences à la Sorbonne. 2e édit. 1 vol. in-8............ 3 fr. 75

VOLTAIRE. Les sciences au XVIIIe siècle. *Voltaire physicien*, par EM. SAIGEY. 1 vol. in-8........................... 5 fr.

DAMIRON. Mémoires pour servir à l'Histoire de la philosophie au XVIIIe siècle. 3 vol. in-18........................ 15 fr.

DELVAILLE (J.), docteur ès lettres. Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. 1911. 1 vol. in-8. 12 fr.

FABRE (Joseph). * L'Imitation de Jésus-Christ. Trad. nouvelle. 1907. 1 vol. in-8. 7 fr.

— * La pensée moderne. *De Luther à Leibniz*. 1908. 1 vol. in-8............ 8 fr.

— Les pères de la Révolution. *De Bayle à Condorcet*. 1909. 1 vol. in-8...... 10 fr.

FIGARD (L.), docteur ès lettres. Un médecin philosophe au XVIe siècle. *La psychologie de Jean Fernel*. 1 vol. in-8. 1903. 7 fr. 50

PICAVET, chargé de cours à la Sorbonne. Esquisse d'une histoire générale et comparée des philosophies médiévales. 1 vol. in-8. 2e éd. 1907. 7 fr. 50

— Essais sur l'histoire générale et composée des théologies et des philosophies médicales. 1913. 1 v. gr. in-8. 7 fr. 50

WULF (M.). Histoire de la philosophie médiévale. 4e éd. 1 vol. in-8..... 10 fr.

PHILOSOPHIE ANGLAISE

BERKELEY. Œuvres choisies. *Nouvelle théorie de la vision. Dialogues d'Hylas et de Philonoüs*. Trad. par MM. BEAULAVON et PARODI. 1 vol. in-8............. 5 fr.

— Le Journal philosophique de Berkeley. (*Commonplace Book*). Etude et trad. par R. GOURG, doct. ès lett. 1 v. gr. in-8. 4 fr.

DUGALD STEWART. * Philosophie de l'esprit humain. 3 vol. in-12...... 9 fr.

GODWIN. William Godwin (1756-1836). *Sa vie, ses œuvres principales. La « Justice politique »*, par R. GOURG, docteur ès lettres. 1 vol. in-8....................... 6 fr.

HOBBES. La philosophie de Hobbes, par G. LYON, recteur de l'Académie de Lille. 1 vol. in-16.................... 2 fr. 50

HUME (David). Œuvres philosophiques choisies. Trad. par M. DAVID. Préface de L. LÉVY-BRUHL. I. *Essai sur l'entendement humain. Dialogues sur la religion naturelle*. 1912. 1 vol. in-8........ 5 fr.

— II. *Traité de la nature humaine. De l'entendement*. 1912. 1 vol. in-8....... 6 fr.

LOCKE. * La philosophie générale de John Locke, par H. OLLION, docteur ès lettres. 1909. 1 vol. in-8............... 7 fr. 50

NEWTON. La philosophie de Newton, par L. BLOCH. 1908. 1 vol. in-8....... 10 fr.

LYON (G.), recteur de l'Académie de Lille. * L'idéalisme en Angleterre au XVIIIe siècle. 1 vol. in-8................. 7 fr. 50

SPENCER (H.), trad. franç., voy. p. 5 et 12.

STUART MILL, trad. franç., voy. p. 5 et 12.

PHILOSOPHIE ALLEMANDE

FEUERBACH. Sa philosophie, par A. LÉVY, prof. à l'Univ. de Nancy. 1 vol. in-8. 10 fr.

HEGEL. * Logique. 2 vol. in-8...... 14 fr.

— * Philosophie de la nature. 3 v. in-8. 25 fr.

— * Philosophie de l'esprit. 2 vol. in-8. 18 fr.

— * Philosophie de la religion. 2 vol. 20 fr.

— La Poétique. 2 vol. in-8......... 12 fr.

— Esthétique. 2 vol. in-8.......... 16 fr.

— Antécédents de l'Hégélianisme dans la philosophie française, par E. BEAUSSIRE, de l'Institut. 1 vol. in-18....... 2 fr. 50

— Introduction à la philosophie de Hegel, par VÉRA. 1 vol. in-8.......... 6 fr. 50

— * La logique de Hegel, par Eug. NOEL. 1 vol. in-8......................... 3 fr.

— Sa vie et ses œuvres, par P. ROQUES, prof. agr. au lycée de Chartres. 1912. 1 v. in-8. 6 fr.

HERBART. * Principales œuvres pédagogiques. Trad. PINLOCHE. In-8... 7 fr. 50

— La métaphysique de Herbart et la critique de Kant, par M. MAUXION, prof. à l'Univ. de Poitiers. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

— L'éducation par l'instruction *et Herbart*, par *le même*. 2e éd. 1 v. in-16. 1906. 2 fr. 50

JACOBI. Sa philosophie, par L. LÉVY-BRUHL, prof. à la Sorbonne. 1 vol. in-8.... 5 fr.

KANT. Critique de la raison pratique, trad., introd. et notes par M. PICAVET. 4e édit. revue. 1 vol. in-8......... 6 fr.

— * Critique de la raison pure, traduction par MM. PACAUD et TREMESAYGUES. 3e éd., in-8............................ 12 fr.

— * Mélanges de logique, trad. TISSOT, 1 v. in-8......................... 6 fr.

— * La religion dans les limites de la raison. Trad., introduction et notes par A. TREMESAYGUES, licencié ès lettres. 1912. 1 vol. in-8................. 5 fr.

— Sa morale, par A. CRESSON, docteur ès lettres. 2e édit. 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

— Traité de pédagogie. Trad. JULES BARNI. Avec préf., sommaires et lexique par R. THAMIN. 3e édit., rev. 1 vol. in-16. 1 fr. 50

— Sa philosophie pratique, par V. DELBOS, membre de l'Institut. 1 vol. in-8. 12 fr. 50

— L'idée ou critique du Kantisme, par C. PIAT. 2e édit. 1 vol. in-8....... 6 fr.

KANT et FICHTE et le problème de l'éducation, par Paul DUPROIX, doyen de la Faculté des lettres de Genève. 1 v. in-8... 5 fr.

KNUTZEN. * Martin Knutzen. *La critique de l'harmonie préétablie*, par VAN BIÉMA, prof. aux lycées Condorcet et St-Louis, docteur ès lettres. 1908. 1 vol. in-8. 3 fr.

SCHELLING. Bruno, ou du *Principe divin*. 1 vol. in-8..................... 3 fr. 50

SCHILLER. Sa poétique, par V. BASCH, chargé de cours à la Sorbonne. 2e édit. revue. 1911. 1 vol. in-8.......... 7 fr. 50

SCHLEIERMACHER. Sa philosophie religieuse, par E. CRAMAUSSEL, doct. ès lettres, agrégé de philos. 1909. 1 vol. in-8. 5 fr.

SCHOPENHAUER (A.). Traductions françaises, voir p. 2, 5 et 12.
— La philosophie de Schopenhauer, par Th. Ribot, 12ᵉ éd. 1 vol. in-16. 2 fr. 50
— L'optimisme de Schopenhauer, par S. Rzewuski. 1 vol. in-16...... 2 fr. 50
SIMMEL. Le relativisme philosophique chez Georg Simmel, par A. Mamelet. 1914. 1 vol. in-8............... 3 fr. 75
STRAUSS (David-Frédéric). Sa vie et son œuvre, par A. Lévy, professeur à l'Université de Nancy. 1 vol. in-8. 1910. 5 fr.

DELACROIX (H.), maître de conférences à la Sorbonne. Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIVᵉ siècle. 1900. 1 vol. in-8.................... 5 fr.
Philosophie allemande au XIXᵉ siècle (La), par MM. Ch. Andler, V. Basch, J. Benrubi, C. Bouglé, V. Delbos, G. Dwelshauwers, B. Groethuysen, H. Norero. 1912. 1 vol. in-8.................. 5 fr.
VAN BIEMA (E.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie, professeur aux lycées Condorcet et St-Louis. * L'espace et le temps chez Leibniz et chez Kant. 1908. 1 vol. in-8.......................... 6 fr.

LES GRANDS PHILOSOPHES

Collection publiée sous la direction de C. PIAT
Agrégé de philosophie, docteur ès lettres, professeur honoraire à l'Institut catholique de Paris.

Liste par ordre d'apparition :

* Kant, par M. Ruyssen, prof. à l'Univ. de Bordeaux. 2ᵉ éd. in-8. (*Cour. par l'Instit.*) 7 fr. 50
* Socrate, par C. Piat. 2ᵉ édition. 1 vol. in-8.............................. 5 fr.
* Avicenne, par le baron Carra de Vaux. 1 vol. in-8.............................. 5 fr.
* Saint Augustin, par Jules Martin. 2ᵉ édition. 1 vol. in-8...................... 7 fr. 50
* Malebranche, par Henri Joly, de l'Institut. 1 vol. in-8.......................... 5 fr.
* Pascal, par A. Hatzfeld. 1 vol. in-8.. 5 fr.
* Saint Anselme, par le Cᵗᵉ Domet de Vorges. 1 vol. in-8......................... 5 fr.
Spinoza, par P.-L. Couchoud. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*).... 5 fr.
Aristote, par C. Piat. 2ᵉ édition. 1 vol. in-8.................................... 5 fr.
Gazali, par le baron Carra de Vaux. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*) 5 fr.
* Maine de Biran, par Marius Couailhac. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) 7 fr. 50
* Platon, par C. Piat. 1 vol. in-8.. 7 fr. 50
Montaigne, par F. Strowski, professeur à l'Université de Bordeaux. 1 vol. in-8...... 6 fr.
Philon, par Jules Martin. 1 vol. in-8... 5 fr.
Rosmini, par J. Palhoriès, docteur ès lettres. 1 vol. in-8........................ 7 fr. 50
* Saint Thomas d'Aquin, par A. D. Sertillanges, 2ᵉ édit. 2 vol. in-8 (*Cour. par l'Instit.*). 12 fr.
* Epicure, par E. Joyau, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand. 1 vol. in-8. 5 fr.
Chrysippe, par E. Bréhier, prof. à l'Univ. de Bordeaux. 1 vol. in-8. (*Récomp. par l'Instit.*) 5 fr.
* Schopenhauer, par Th. Ruyssen. 1 vol. in-8..................................... 7 fr. 50
Maïmonide, par L.-G. Lévy, doct. ès lettres, rabbin de l'Union libérale israélite. 1 vol. in-8. 5 fr.
Schelling, par E. Bréhier, professeur à l'Université de Bordeaux. 1 vol. in-8........ 6 fr.
Montesquieu, par Joseph Dedieu, professeur aux facultés libres de Toulouse. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
Descartes, par Denys Cochin, de l'Académie française. 1 vol. in-8.................. 5 fr.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Études d'Histoire et d'Esthétique, publiées sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Chaque volume in-8 écu de 250 pages environ.................................. 3 fr. 50
Collection honorée d'une souscription du Ministère des Beaux-Arts.

Viennent de paraître :

Mozart, par H. de Curzon. 1914.
Meyerbeer, par L. Dauriac. 1913.
Schutz, par A. Pirro. 1913.
* J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot. 1912.

Précédemment parus :

L'Art grégorien, par Amédée Gastoué (*2ᵉ éd.*).
Lully, par Lionel de la Laurencie.
* Haendel, par Romain Rolland (*3ᵉ édit.*).
Liszt, par Jean Chantavoine (*3ᵉ édit.*).
* Gluck, par Julien Tiersot (*3ᵉ édit.*).
Wagner, par Henri Lichtenberger (*4ᵉ édit.*).
Trouvères et Troubadours, par Pierre Aubry (*2ᵉ édit.*).
* Haydn, par Michel Brenet (*2ᵉ édit.*).
* Rameau, par Louis Laloy (*2ᵉ édit.*).
* Moussorgsky, p. M.-D. Calvocoressi (*2ᵉ éd.*)
* J.-S. Bach, par André Pirro (*3ᵉ édit.*).
* César Franck, par Vincent d'Indy (*6ᵉ édit.*).
* Palestrina, par Michel Brenet (*3ᵉ édit.*).
* Beethoven, par Jean Chantavoine (*7ᵉ édit.*).
* Mendelssohn, par C. Bellaigue (*3ᵉ édit.*).
* Smetana, par William Ritter.
* Gounod, par C. Bellaigue (*2ᵉ édit.*).

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE DES SCIENCES SOCIALES

Chaque volume in-8 de 300 pages environ, cartonné à l'anglaise............ 6 fr.

LISTE PAR ORDRE D'APPARITION

1. L'Individualisation de la peine, par R. SALEILLES, professeur à la Faculté de droit de Paris. Préface de G. TARDE. 2e édit., mise au point par G. MORIN, docteur en droit.
2. L'Idéalisme social, par Eug. FOURNIÈRE, prof. au Conservatoire des Arts et Métiers. 2e éd.
3. * Ouvriers du temps passé, par H. HAUSER, professeur à l'Université de Dijon. 3e édit.
4. * Les Transformations du pouvoir, par G. TARDE, de l'Institut. 2e édit.
5. * Morale sociale, par MM. G. BELOT, M. BERNÈS, BRUNSCHVICG, F. BUISSON, DARLU, DAURIAC, DELBET, CH. GIDE, M. KOVALEVSKY, MALAPERT, le R. P. MAUMUS, DE ROBERTY, G. SOREL, le Past. WAGNER. Préf. d'E. BOUTROUX, de l'Académie française, 2e édit.
6. * Les Enquêtes, *pratique et théorie*, par P. DU MAROUSSEM. (*Couronné par l'Institut.*)
7. * Questions de Morale, par MM. BELOT, BERNÈS, F. BUISSON, A. CROISET, DARLU, DELBOS, FOURNIÈRE, MALAPERT, MOCH, PARODI, G. SOREL. 2e édit.
8. Le Développement du catholicisme social, par Max TURMANN, professeur à l'Université de Fribourg. 2e édit.
9. Le Socialisme sans doctrine. *La Question ouvrière et la Question agraire en Australie et en Nouvelle-Zélande*, par Albert MÉTIN, député, agrégé de l'Université. 2e édit.
10. * Assistance sociale. *Pauvres et Mendiants*, par Paul STRAUSS, sénateur.
11. * L'Éducation morale dans l'Université, par MM. LÉVY-BRUHL, DARLU, M. BERNÈS, KORTZ, CLAIRIN, ROCAFORT, BIOCHE, Ph. GIDEL, MALAPERT, BELOT.
12. * La Méthode historique appliquée aux sciences sociales, par Charles SEIGNOBOS, professeur à la Sorbonne. 2e édit.
13. * L'Hygiène sociale, par E. DUCLAUX, de l'Institut, directeur de l'Institut Pasteur.
14. Le Contrat de travail. *Le rôle des syndicats professionnels*, par P. BUREAU.
15. * Essai d'une philosophie de la solidarité, par MM. DARLU, RAUH, F. BUISSON, GIDE, X. LÉON, LA FONTAINE, LÉON BOURGEOIS, E. BOUTROUX. 2e édit.
16. * L'Exode rural et le retour aux champs, par E. VANDERVELDE. 2e édit.
17. * L'Éducation de la démocratie, par MM. E. LAVISSE, A. CROISET, Ch. SEIGNOBOS, P. MALAPERT, G. LANSON, J. HADAMARD. 2e édit.
18. * La Lutte pour l'existence et l'évolution des sociétés, par J.-L. de LANESSAN, député.
19. * La Concurrence sociale et les devoirs sociaux, par le MÊME.
20. * L'Individualisme anarchiste. *Max Stirner*, par V. BASCH, professeur à la Sorbonne.
21. * La Démocratie devant la science, par C. BOUGLÉ, chargé de cours à la Sorbonne. 2e édit., revue. (*Récompensé par l'Institut.*)
22. * Les Applications sociales de la solidarité, par MM. P. BUDIN, Ch. GIDE, H. MONOD, PAULET, ROBIN, SIEGFRIED, BROUARDEL. Préface de M. Léon BOURGEOIS, sénateur. 2e édit. 1912.
23. La Paix et l'Enseignement pacifiste, par MM. Fr. PASSY, Ch. RICHET, d'ESTOURNELLES DE CONSTANT, E. BOURGEOIS, A. WEISS, H. LA FONTAINE, G. LYON.
24. * Études sur la philosophie morale au XIXe siècle, par MM. BELOT, DARLU, M. BERNÈS, A. LANDRY, GIDE, ROBERTY, ALLIER, H. LICHTENBERGER, L. BRUNSCHVICG.
25. * Enseignement et Démocratie, par MM. APPELL, J. BOITEL, A. CROISET, A. DEVINAT, Ch.-V. LANGLOIS, G. LANSON, A. MILLERAND, Ch. SEIGNOBOS.
26. * Religions et Sociétés, par MM. Th. REINACH, A. PUECH, R. ALLIER, A. LEROY-BEAULIEU, le baron CARRA de VAUX, H. DREYFUS.
27. * Essais socialistes. *La religion, l'art, l'alcool*, par E. VANDERVELDE.
28. * Le Surpeuplement et les habitations à bon marché, par H. TUROT et H. BELLAMY.
29. * L'Individu, l'Association et l'État, par E. FOURNIÈRE.
30. * Les Trusts et les Syndicats de producteurs, par J. CHASTIN, professeur au lycée Voltaire. (*Récompensé par l'Institut.*)
31. * Le Droit de grève, par MM. Ch. GIDE, H. BARTHÉLEMY, P. BUREAU, A. KEUFER, C. PERREAU, Ch. PICQUENARD, A.-E. SAYOUS, F. FAGNOT, E. VANDERVELDE.
32. * Morales et Religions, par R. ALLIER, G. BELOT, le Baron CARRA DE VAUX, F. CHALLAYE, A. CROISET, L. DORIZON, E. EHRHARDT, E. de FAYE, Ad. LODS, W. MONOD, A. PUECH.
33. La Nation armée, par MM. le Gal BAZAINE-HAYTER, C. BOUGLÉ, E. BOURGEOIS, le Cne BOURGUET, E. BOUTROUX, A. CROISET, G. DEMENY, G. LANSON, L. PINEAU, le Cne POTEZ, F. RAUH.
34. * La Criminalité dans l'adolescence, par G.-L. DUPRAT, doct. ès lettres. (*Cour. par l'Inst.*)
35. * Médecine et pédagogie, par les Drs A. MATHIEU, GILLET, H. MÉRY, GRANJUX, P. MALAPERT, les Drs L. BUTTE, P. RÉGNIER, L. DUFESTEL, L. GUINON, NOBÉCOURT, L. BOUGIER. Préf. de M. le Dr E. MOSNY, de l'Acad. de Médecine.

36. * **La Lutte contre le crime**, par J.-L. de Lanessan, député.
37. **La Belgique et le Congo**, *Le passé, le présent, l'avenir*, par E. Vandervelde.
38. * **La Dépopulation de la France**, par le Dr J. Bertillon. (*Couronné par l'Institut*).
39. * **L'Enseignement du français**, par H. Bourgin, A. Croiset, P. Crouzet, M. Lacabe-Plasteig, G. Lanson, Ch. Maquet, J. Prettre, G. Rudler, A. Weil.
40. **La Séparation de l'Église et de l'État.** *Origines. Étapes. Bilan*, par J. de Narfon. 1912.
41. **Neutralité et monopole de l'enseignement**, suivi de l'*Etat actuel de l'enseignement du latin*, par MM. V. Basch, E. Blum, A. Croiset, G. Lanson, D. Parodi, Th. Reinach et par MM. F. Lévy-Wogue et R. Pichon. 1912.
42. **La lutte scolaire en France au dix-neuvième siècle**, par MM. F. Buisson, L. Cahen, A. Dessoye, E. Fournière, C. Latreille, R. Lebey, Roger Lévy, Ch. Seignobos, Ch. Schmidt, J. Tchernoff, E. Toutey. Introduction de J. Letaconnoux. 1912.
43. * **Jean-Jacques Rousseau**, par MM. F. Baldensperger, G. Beaulavon, J. Benrubi, C. Bouglé, A. Cahen, V. Delbos, G. Dwelshauvers, G. Gastinel, D. Mornet, D. Parodi, F. Vial. Préface de G. Lanson, professeur à la Sorbonne. 1912.
44. * **Les œuvres périscolaires**, par MM. le Dr Calmette, le Dr P. Gallois, le Dr De Pradel, G. Bertier, E. Petit, J. Coudirolle, le Dr P. Régnier, le Dr Cayla, L. Bougier, le Dr Doléris, le Dr P. Legendre, le Dr P. Boulloche. Préf. de P. Strauss. 1912.
45. * **La méthode positive dans l'enseignement primaire et secondaire**, par MM. Berthonneau, A. Bianconi, H. Bourgin, E. Brucker, F. Brunet, G. Delobel, G. Rudler, H. Weill. Avant-propos de A. Croiset. 1912.
46. * **Les aspirations autonomistes en Europe**, par MM. J. Aulneau, F. Delaisi, Y.-M. Goblet, R. Henry, H. Lichtenberger, A. Malet, A. Marvaud, Ad. Reinach, H. Vimard. Préface de Ch. Seignobos. 1913.
47. **Les divisions régionales de la France**, par MM. C. Bloch, L. Laffitte, J. Letaconnoux, M. Lerainville, F. Maurette, P. de Rousiers, M. Schwob, C. Vallaux, P. Vidal de la Blache. 1913.
48. **Les assurances sociales en France et à l'Étranger**, par P. Pic, professeur à la Faculté de droit et à l'Ecole supérieure de commerce de Lyon. 1913.

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOLOGIE ET DE LITTÉRATURE MODERNES

LISTE PAR ORDRE D'APPARITION

SCHILLER (Études sur), par MM. Schmidt, Fauconnet, Andler, Xavier Léon, Spenlé, Baldensperger, Dresch, Tibal, Ehrhard, Mme Talayrach d'Eckardt, H. Lichtenberger, A. Lévy. 1906. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

CHAUCER (G.). * **Les contes de Canterbury.** Trad. avec introd. et notes. 1908. 1 vol. in-8. 12 fr.

MEYER (André). **Étude critique sur les relations d'Érasme et de Luther.** Préface de Ch. Andler. 1909. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

FRANÇOIS PONCET (A.). **Les Affinités électives de Gœthe.** Préface de M. H. Lichtenberger. 1910. 1 vol. in-8.......... 5 fr.

BIANQUIS (G.), docteur ès lettres, agrégé d'allemand. **Caroline de Günderode (1780-1806)**, avec des lettres inédites. 1911. 1 vol. in-8.......... 10 fr.

LOISEAU (H.), prof. adjoint de langue et de littérature allemandes à la Faculté des lettres de Toulouse. **L'évolution morale de Gœthe.** *Les années de libre formation, 1749-1794.* 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*). 1911. 1 vol. in-8.......... 15 fr.

DELATTRE (F.), docteur ès lettres, prof. au lycée Charlemagne. **Robert Herrick.** *Contribution à l'étude de la poésie lyrique en Angleterre au XVIIe siècle.* 1912. 1 vol. gr. in-8. 12 fr.

SUCHER (P.), ancien élève de l'Ecole normale supérieure, agrégé de l'Université. **Les Sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann.** 1912. 1 vol. in-8.......... 5 fr.

VULLIOD (A.), docteur ès lettres, agrégé de l'Université, maître de conférences à la Faculté des lettres de Nancy. * **Pierre Rosegger.** *L'homme et l'œuvre.* 1912. 1 vol. gr. in-8. 12 fr.

BOETTCHER (F.), docteur de l'Université de Paris. **La femme dans le théâtre d'Ibsen.** 1912. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

CHEFFAUD (G.), agrégé d'anglais. **George Peele (1558?-1596?).** 1912. 1 vol. in-8... 4 fr.

BLUM (J.), docteur ès lettres. **J.-A. Starck et la querelle du crypto-catholicisme en Allemagne (1785-1789).** 1913. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

— **La vie et l'œuvre de J.-G. Hamann, le « Mage du Nord » (1730-1788).** 1913. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

MURET (G.), agrégé de l'Univ. **Jérémie Gotthelf,** *sa vie et ses œuvres.* 1913. 1 vol. in-8. 10 fr.

DRESCH (J.), professeur à l'Université de Bordeaux. **Le roman social en Allemagne (1850-1900).** *Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Fontane.* 1913. 1 vol. in-8.......... 7 fr.

VERMEIL (E.), agrégé de l'Université, docteur ès lettres, professeur à l'École alsacienne. **Le " Simsone Grisaldo " de F. M. Klinger.** *Étude, suivie d'une réimpression du texte de 1776.* 1913. 1 vol. in-8.......... 7 fr. 50

CAMINADE (Gaston), ancien élève de l'Ecole normale supérieure, agrégé de l'Université. **Les chants des Grecs et le philhellénisme de Wilhelm Müller.** 1913. 1 vol. in-8..... 5 fr.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-16 brochés à **2 fr. 50** et **3 fr. 50**. — Volumes in-8 brochés de divers prix.

Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérique (*) sont recommandés par le Ministère de l'Instruction publique.

Volumes parus en 1912, 1913 et 1914 :

ALBIN (P.). **Les grands traités politiques.** *Recueil des principaux textes diplomatiques depuis 1815 jusqu'à nos jours.* Avec des commentaires et des notes. Préface de M. Herbette. 2e édition, revue et mise au courant. 1912. 1 vol. in-8.................. 10 fr.
— **Le « coup » d'Agadir.** *La querelle franco-allemande.* 1912. 1 vol. in-16....... 3 fr. 50
— *La paix armée.* **I. L'Allemagne et la France en Europe (1885-1894).** 1913. 1 vol. in-8. 7 fr.
Afrique du Nord (L'), par Augustin Bernard, J. Ladreit de Lacharrière, Camille Guy, André Tardieu, René Pinon. Conférences organisées par la Société des anciens élèves et élèves de l'Ecole des Sciences politiques et présidées par MM. L. Jonnart, le Gal Lyautey, E. Roume, J.-Ch. Roux, S. Pichon. 1913. 1 vol. in-8, avec cartes hors texte. 3 fr. 50
AULARD (A.), professeur à l'Université de Paris. **Études et leçons sur la Révolution française.** *Septième série.* 1 vol. in-16.............................. 3 fr. 50 (V. p. 19.)
BARDOUX (Jacques), professeur à l'École des Sciences politiques. **L'Angleterre radicale.** *Essai de psychologie sociale (1906-1913).* 1913. 1 vol. in-8..................... 10 fr.
BERNARD (Augustin), professeur à la Faculté des lettres d'Alger, chargé de cours à la Sorbonne. *** Le Maroc.** 2e édit., revue. 1913. 1 vol. in-8 avec cartes............. 5 fr.
BODEREAU (P.), docteur ès lettres de l'Université de Paris. **Bonaparte à Ancône.** Préface du général H. de Lacroix. 1914. 1 vol. in-16, avec 2 cartes hors texte......... 3 fr. 50
CAHEN (L.) et GUYOT (R.), docteurs ès lettres, agrégés d'histoire. **L'œuvre législative de la Révolution.** 1913. 1 vol. in-8.. 7 fr.
CARLYLE (Th.). *** Histoire de la Révolution française.** Trad. de l'anglais. Nouvelle édition, précédée d'un avertissement par A. Aulard, prof. à la Sorbonne. 1912. 3 vol. in-16. 10 fr. 50
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. *** Austerlitz. La fin du Saint-Empire (1804-1806)** (*Napoléon et l'Europe*, II). 1912. 1 vol. in-8.. 7 fr.
— **L'unité française.** Préface par H. Welschinger, de l'Institut. 1914. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
LEMONON (Ernest). *** L'Italie économique et sociale (1861-1912).** 1913. 1 vol. in-8. 7 fr.
MARCHAND (R.), correspondant du *Figaro* à Saint-Pétersbourg. **Les grands problèmes de la politique intérieure russe.** 1912. 1 vol. in-16.............................. 3 fr. 50
MARTIN (W.). **La crise politique de l'Allemagne contemporaine.** 1913. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
MARVAUD (A.). **Le Portugal et ses colonies.** 1912. 1 vol. in-8..................... 5 fr.
MAURY (F.). **Nos hommes d'État et l'œuvre de réforme.** 1912. 1 vol. in-16.... 3 fr. 50
NOVICOW (J.). **L'Alsace-Lorraine obstacle à l'expansion allemande.** Préface de M. le Professeur Ch. Richet. 1913. 1 vol. in-16, avec portrait hors texte.............. 3 fr. 50
RODES (J.). **La Chine et le mouvement constitutionnel (1910-1911).** 1913. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
*** La Vie politique dans les Deux Mondes.** Publiée sous la direction de A. Viallate et M. Caudel, prof. à l'Ecole libre des Sciences politiques, avec la collaboration de prof. et d'anciens élèves de l'Ecole. *6e année (1911-1912).* 1 fort vol. in-8.... 10 fr. (V. p. 21.)
WEILL (G.), professeur à l'Université de Caen. *** La France sous la monarchie constitutionnelle (1814-1848).** Nouvelle édition, revue et corrigée. 1912. 1 vol. in-16... 3 fr. 50
WELSCHINGER (H.), de l'Institut. **Bismarck (1815-1898).** 2e édit. 1 v. in-8 avec portr. 1912. 5 fr.

Précédemment publiés :

EUROPE

DEBIDOUR (A.), professeur à la Sorbonne. *** Histoire diplomatique de l'Europe, de 1814 à 1878.** 2 vol. in-8. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)........................... 18 fr.
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. *** Vue générale de l'histoire de la civilisation.** I. *Les origines.* II. *Les temps modernes.* 3e édition, revue, 2 vol. in-16 avec 218 gravures et 34 cartes. (*Récompensés par l'Institut.*).. 7 fr.
LEMONON (E.). **L'Europe et la politique britannique (1882-1911).** 2e édition, revue. Préface de M. Paul Deschanel, de l'Acad. française. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut*). 10 fr.
Questions actuelles de politique étrangère en Europe, par MM. F. Charmes, A. Leroy-Beaulieu, R. Millet, A. Ribot, A. Vandal, R. de Caix, R. Henry, G. Louis-Jaray, R. Pinon, A. Tardieu. Nouvelle éd., refondue et mise à jour.. 1 vol. in-16 av. cartes. 3 fr. 50
SYBEL (H. de). *** Histoire de l'Europe pendant la Révolution française**, traduit de l'allemand par Mlle Dosquet. Ouvrage complet en 6 vol. in-8.......................... 42 fr.
TARDIEU (A.), secrétaire honoraire d'ambassade. **La Conférence d'Algésiras.** *Histoire diplomatique de la crise marocaine* (15 janvier-7 avril 1906). 3e édit., revue et augmentée d'un appendice sur *Le Maroc après la Conférence (1906-1909).* 1 vol. in-8............. 10 fr.
—*** Questions diplomatiques de l'année 1904.** 1 vol. in-16. (*Couronné par l'Acad. franç.*) 3 fr. 50

FRANCE

Révolution et Empire.

AULARD (A.), professeur à la Sorbonne. * **Le culte de la Raison et le culte de l'Être suprême,** *étude historique (1793-1794)*. 3e édit. 1 vol. in-16.................... 3 fr. 50
— * **Études et leçons sur la Révolution française.** 6 vol. in-16. Chacun.......... 3 fr. 50
BOITEAU (P.). **État de la France en 1789.** 2e édition. 1 vol. in-8................. 10 fr.
BORNAREL (E.), doct. ès lettres. * **Cambon et la Révolution française.** 1 vol. in-8. 7 fr.
CAHEN (L.), docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet. * **Condorcet et la Révolution française.** 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*)...................... 10 fr.
CARNOT (H.), sénateur. * **La Révolution française,** résumé historique. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
CONARD (P.), docteur ès lettres. **Napoléon et la Catalogne** (1808-1814). Tome I. *La captivité de Barcelone.* 1 vol. in-8 avec 1 carte. (*Couronné par l'Institut.*)........... 10 fr.
DEBIDOUR (A.), professeur à la Sorbonne. * **Histoire des rapports de l'Église et de l'État** (1789-1870). 1 fort vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*).............................. 12 fr.
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. **La politique orientale de Napoléon.** SÉBASTIANI et GARDANE (1806-1808). 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*)........................ 7 fr.
— * **Napoléon en Italie** (1800-1812). 1 vol. in-8.................................. 10 fr.
— **La politique extérieure du Premier Consul (1800-1803).** (*Napoléon et l'Europe,* I.). 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*)................................ 7 fr.
DUMOULIN (Maurice). * **Figures du temps passé.** 1 vol. in-16...................... 3 fr. 50
GOMEL (G.). **Les causes financières de la Révolution française.** *Les ministères de Turgot et de Necker.* 1 vol. in-8. 8 fr. *Les derniers Contrôleurs généraux.* 1 vol. in-8.... 8 fr.
— **Histoire financière de l'Assemblée Constituante.** T. I. 8 fr. T. II................ 8 fr.
— **Histoire financière de la Législative et de la Convention.** T. I. 7 fr. 50. T. II. 7 fr. 50
GUYOT (R.), docteur ès lettres, prof. au lycée Condorcet. * **Le Directoire et la paix de l'Europe** *des traités de Bâle à la deuxième coalition (1795-1799).* 1911. 1 vol. in-8. 15 fr.
HARTMANN (Lieut.-Colonel). **Les officiers de l'armée royale et la Révolution.** 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*).. 10 fr.
LEBEGUE (E.), docteur ès lettres, professeur au lycée Lakanal. * **Thouret (1746-1794).** *La vie et l'œuvre d'un constituant.* 1 vol. in-8.. 7 fr.
MATHIEZ (A.), professeur à l'Université de Besançon. * **La Théophilanthropie et le culte décadaire** (1796-1801). 1 vol. in-8... 12 fr.
— * **Contributions à l'histoire religieuse de la Révolution française.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
MARCELLIN PELLET, ancien député. **Variétés révolutionnaires.** 3 vol. in-16, précédés d'une préface de A. RANC. Chaque vol. séparément.................................... 3 fr. 50
MOLLIEN (Cte). **Mémoires d'un ministre du trésor public** (1780-1815), publiés par M. Ch. GOMEL. 3 vol. in-8... 15 fr.
SILVESTRE. **De Waterloo à Sainte-Hélène.** 1 vol. in-16........................ 3 fr. 50
SPULLER (Eug.). **Hommes et choses de la Révolution.** 1 vol. in-18................. 3 fr. 50
STOURM (R.), de l'Institut. **Les finances du Consulat.** 1 vol. in-8................ 7 fr. 50
— **Les finances de l'ancien régime et de la Révolution.** 2 vol. in-8................ 16 fr.
THENARD (L.) et GUYOT (R.). * **Le Conventionnel Goujon** (1766-1793). 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*)... 5 fr.
VALLAUX (C.). * **Les campagnes des armées françaises** (1793-1815). 1 vol. in-16. 3 fr. 50

Époque contemporaine.

AUGIER (Ch.), inspecteur principal des douanes à Nice, et MARVAUD (A.), docteur en droit. **La Politique douanière de la France dans ses rapports avec celle des autres états.** Préface de L.-L. KLOTZ, ministre des finances. 1 vol. in-8........................ 7 fr.
BLANC (Louis). * **Histoire de Dix ans** (1830-1840). 5 vol. in-8....................... 25 fr.
BUSSON (H.), FÈVRE (J.) et HAUSER (H.). * **Notre empire colonial.** 1910. 1 vol. in-8 avec 108 grav. et cartes dans le texte.. 5 fr.
CHALLAYE (F.). **Le Congo Français.** *La question internationale du Congo.* In-8....... 5 fr.
DEBIDOUR, professeur à la Sorbonne. * **Histoire des rapports de l'Église et de l'État en France** (1789-1870). 2e édit. 1 fort vol. in-8. (*Couronné par l'Institut.*)........... 12 fr.
— * **L'Église catholique et l'État en France sous la troisième République** (1870-1906). — I. (1870-1889), 1 vol. in-8. 7 fr. — II. (1889-1906). 1 vol. in-8........................ 10 fr.
DELORD (Taxile). * **Histoire du Second Empire** (1848-1870). 6 vol. in-8............ 42 fr.
FEVRE (J.), prof. à l'École normale de Melun, et HAUSER (H.), prof. à l'Univ. de Dijon. * **Régions et pays de France.** In-8, avec 147 grav. et cartes (*Récomp. par l'Inst.*) 7 fr.
GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix-Marseille. * **La politique coloniale en France** (1789-1830). 1 vol. in-8.. 7 fr.
— * **Les Colonies françaises.** 6e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8............ 5 fr.
GAISMAN (A.). * **L'Œuvre de la France au Tonkin.** Préface de J.-L. de LANESSAN. 1 vol. in-16 avec 4 cartes en couleurs,.. 3 fr. 50
HUBERT (L.), sénateur. * **L'Éveil d'un monde.** *L'œuvre de la France en Afrique Occidentale.* 1 vol. in-16.. 3 fr. 50
LANESSAN (J.-L. de), député, ancien ministre. * **L'Indo-Chine française.** *Étude économique, politique et administrative.* 1 vol. in-8, avec 5 cartes en couleurs hors texte...... 15 fr.
— * **L'État et les Églises en France.** *Histoire de leurs rapports.* 1 vol. in-16....... 3 fr. 50
— * **Les Missions et leur protectorat.** 1 vol. in-16.............................. 3 fr. 50
LAPIE (P.), recteur de l'Académie de Toulouse. **Les Civilisations tunisiennes** (*Musulmans, Israélites, Européens*). 1 vol. in-16. (*Couronné par l'Académie française.*)........ 3 fr. 50
LEBLOND (Marius-Ary). **La Société française sous la troisième République.** In-8. 5 fr.
NOEL (O.). **Histoire du commerce extérieur de la France depuis la Révolution.** In-8. 6 fr.
PIOLET (J.-B.). **La France hors de France,** *notre émigration, sa nécessité, ses conditions.* 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Institut.*).. 10 fr.

SCHEFER (Ch.), professeur à l'Ecole des sciences politiques. **La France moderne et le problème colonial (1815-1830).** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
SPULLER (E.), ancien ministre de l'Instruction publique. * **Figures disparues,** *portraits contemporains, littéraires et politiques.* 3 vol. in-16. Chacun . . . . . 3 fr. 50
TARDIEU (A.), secrétaire honoraire d'ambassade. * **La France et les Alliances.** *La lutte pour l'équilibre.* 3e édition. 1 vol. in-16. (*Récompensé par l'Institut.*) . . . . . 3 fr. 50
TCHERNOFF (J.). **Associations et Sociétés secrètes sous la deuxième République (1848-1851).** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
VIGNON (L.), professeur à l'Ecole coloniale. **La France dans l'Afrique du nord.** 2e édition. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) . . . . . 7 fr.
— **L'Expansion de la France.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50. — LE MÊME. Edition in-8 . . . . . 7 fr.
WAHL, inspecteur général de l'Instruction publique, et A. BERNARD, professeur à la Faculté des lettres d'Alger. * **L'Algérie.** 5e édit. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Institut.*) . . . . . 5 fr.
WEILL (G.), professeur à l'Université de Caen. **Histoire du Parti républicain en France de 1814 à 1870.** 1900. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) . . . . . 10 fr.
— * **Histoire du mouvement social en France (1852-1910).** 2e édition. 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.
— **L'Ecole saint-simonienne,** *son histoire, son influence jusqu'à nos jours.* In-16. . . . . 3 fr. 50
— **Histoire du catholicisme libéral en France (1828-1908).** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
ZEVORT (E.), recteur de l'Académie de Caen. **Histoire de la troisième République :** Tome I. * *La Présidence de M. Thiers.* 1 vol. in-8. 3e édit. 7 fr.; — Tome II. * *La Présidence du Maréchal.* (*Epuisé*); — Tome III. * *La Présidence de Jules Grévy.* 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.; — Tome IV. *La Présidence de Sadi Carnot.* 1 vol. in-8. 7 fr.

ANGLETERRE

COURCELLE (M.). * **Disraëli.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
MANTOUX (P.), docteur ès lettres, professeur au collège Chaptal. **A travers l'Angleterre contemporaine.** Préface de G. MONOD, de l'Institut. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
VIALLATE (A.). **Chamberlain.** Préface de E. BOUTMY. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

ALLEMAGNE

ANDLER (Ch.), professeur à la Sorbonne. * **Les Origines du socialisme d'État en Allemagne.** 2e édition, revue. 1911. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
GUILLAND (A.), professeur d'histoire à l'École polytechnique suisse. * **L'Allemagne nouvelle et ses historiens.** *Niebuhr. Ranke. Mommsen. Sybel. Treitschke.* 1 vol. in-8. 5 fr.
HUBERT (L.), sénateur. * **L'effort allemand.** *L'Allemagne et la France au point de vue économique.* 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
MATTER (P.), conseiller d'État, directeur au Ministère de la Guerre.* **Bismarck et son temps.** (*Couronné par l'Institut.*) I. *La préparation* (1815-1863). 2e édit. 1 vol. in-8. 10 fr.: — II. *L'action* (1863-1870). 2e édit., revue. 1 vol. in-8. 10 fr.; — III. *Triomphe, splendeur et déclin* (1870-1898). 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.
— * **La Prusse et la Révolution de 1848.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
MILHAUD (E.), professeur à l'Université de Genève. * **La Démocratie socialiste allemande.** 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.
MOYSSET (H.). * **L'esprit public en Allemagne vingt ans après Bismarck.** 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*) . . . . . 5 fr.
RUVILLE (A. de), prof. à l'Univ. de Halle. * **La restauration de l'empire allemand.** *Le rôle de la Bavière.* Trad. par P. ALBIN. Introd. par J. REINACH, député. 1 vol. in-8. . 7 fr.
SCHMIDT (Ch.), docteur ès lettres. **Le Grand-Duché de Berg (1806-1813).** 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.
VERON (Eug.). * **Histoire de la Prusse,** *depuis la mort de Frédéric II.* 6e édit. In-16. 3 fr. 50

AUTRICHE-HONGRIE, POLOGNE

BOURLIER (J.). * **Les Tchèques et la Bohême contemporaine.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
HANDELSMAN (M.). **Napoléon et la Pologne (1806-1807).** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
JARAY (G.-Louis), auditeur au Conseil d'Etat. **La Question sociale et le socialisme en Hongrie.** 1 vol. in-8, avec 5 cartes hors texte. (*Récompensé par l'Institut.*) . . . . . 7 fr.
LEGER (L.), de l'Institut, professeur au Collège de France. **La Renaissance tchèque au dix-neuvième siècle.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
MAILATH (Cte J. de). **La Hongrie rurale, sociale et politique.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
RECOULY (R.). * **Le Pays magyar.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

ITALIE, ESPAGNE

BOLTON KING (M. A.). * **Histoire de l'unité italienne.** 2 vol. in-8. . . . . 15 fr.
COMBES DE LESTRADE (Vte). **La Sicile sous la maison de Savoie.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
DOELLINGER (I. de). **La Papauté.** Trad. par A. GIRAUD-TEULON. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix-Marseille. * **Bonaparte et les Républiques italiennes (1796-1799).** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
LEONARDON (H.). * **Prim.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
MARVAUD (A.). **La Question sociale en Espagne.** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
PERNOT (M.). **La Politique de Pie X (1906-1910).** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

ROUMANIE

DAMÉ (Fr.). * **Histoire de la Roumanie contemporaine.** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.

SUÈDE

SCHEFER (C.). * **Bernadotte roi (1810-1818-1844).** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

GRÈCE, TURQUIE, ÉGYPTE

BÉRARD (V.), docteur ès lettres. **La Turquie et l'Hellénisme contemporain.** (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*) 6e édit. 1 vol. in-16.......................... 3 fr. 50
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. * **La Question d'Orient,** *depuis ses origines jusqu'à nos jours.* Préface de G. MONOD, de l'Institut. 1 vol. in-8. 6e édit. (*Récompensé par l'Institut.*).. 7 fr.
METIN (Albert), député, professeur à l'Ecole coloniale. * **La Transformation de l'Égypte.** 1 vol. in-16. (*Couronné par la Société de géographie commerciale.*)........... 3 fr. 50
RODOCANACHI (E.). * **Bonaparte et les îles Ioniennes.** 1 vol. in-8.................. 5 fr.

INDE, CHINE, JAPON

ALLIER (R.). **Le Protestantisme au Japon** (1859-1907). 1 vol. in-16.............. 3 fr. 50
CORDIER (H.), de l'Inst., prof. à l'Ecole des langues orientales. * **Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales** (1860-1902). 3 vol. in-8, avec cartes, chacun. 10 fr.
— * **L'Expédition de Chine de 1857-58.** *Histoire diplomatique.* 1 vol. in-8......... 7 fr.
— * **L'Expédition de Chine de 1860.** *Histoire diplomatique.* 1 vol. in-8.......... 7 fr.
COURANT (M.), maître de conférences à l'Université de Lyon. **En Chine.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
— **Okoubo,** *ministre japonais.* 1 vol. in-16, avec un portrait........................ 2 fr. 50
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. * **La Question d'Extrême-Orient.** 1 vol. in-8...... 7 fr.
PIRIOU (E.), agrégé de l'Université. * **L'Inde contemporaine et le mouvement national.** 1 vol. in-16.. 3 fr. 50
Questions actuelles de politique étrangère en Asie, par MM. le baron DE COURCEL, P. DESCHANEL, P. DOUMER, E. ETIENNE, le général LEBON, VICTOR BÉRARD, R. DE CAIX, M. REVON, JEAN RODES, Dr ROUIRE. 1910. 1 vol. in-16, avec 4 cartes hors texte... 3 fr. 50
RODES (Jean). **La Chine nouvelle.** 1909. 1 vol. in-16.......................... 3 fr. 50

AMÉRIQUE

Questions actuelles de politique étrangère dans l'Amérique du Nord, par A. SIEGFRIED, P. DE ROUZIERS, DE PÉRIGNY, F. ROZ, A. TARDIEU. 1 v. in-16, av. 5 cartes h. texte.... 3 fr. 50
DEBERLE (Alf.). * **Histoire de l'Amérique du Sud.** 3e éd. 1 vol. in-16........... 3 fr. 50
STEVENS. **Les Sources de la Constitution des Etats-Unis.** 1 vol. in-8........... 7 fr. 50
VIALLATE (A.). **L'Industrie américaine.** 1 vol. in-8............................ 10 fr.

QUESTIONS POLITIQUES ET SOCIALES

BARNI (Jules). * **Histoire des Idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle.** 2 vol. in-16. Chaque volume.. 3 fr. 50
— * **Les Moralistes français au XVIIIe siècle.** 1 vol. in-16...................... 3 fr. 50
LOUIS BLANC. **Discours politiques** (1848-1881). 1 vol. in-8...................... 7 fr. 50
BONET-MAURY. **La Liberté de conscience en France** (1598-1905). 2e édit. 1 vol. in-8. 5 fr.
D'EICHTHAL (E.), de l'Inst. **Souveraineté du Peuple et Gouvernement.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
DRIAULT (E.), agrégé d'histoire. * **Problèmes politiques et sociaux.** 2e éd. 1 vol. in-8. 7 fr.
— * **Le Monde actuel.** *Tableau politique et économique.* 1 vol. in-8.................. 7 fr.
— et MONOD (G.). **Histoire politique et sociale (1815-1911).** 2e éd. 1 vol. in-16, avec grav. et cartes.. 5 fr.
GUYOT (Yves). **Sophismes socialistes et faits économiques.** 1 vol. in-16......... 3 fr. 50
LICHTENBERGER (A.). * **Le Socialisme utopique.** 1 vol. in-16.................. 3 fr. 50
— * **Le Socialisme et la Révolution française.** 1 vol. in-8......................... 5 fr.
MATTER (P.). **La Dissolution des Assemblées parlementaires.** 1898. 1 vol. in-8.... 5 fr.
PAUL LOUIS. **Le Syndicalisme contre l'État.** 1910. 1 vol. in-16.................. 3 fr. 50
— **L'Ouvrier devant l'État.** *La législation ouvrière dans les deux mondes.* 1 vol. in-8. 7 fr.
— **Histoire du Mouvement syndical en France** (1789-1910). 2e éd. 1 vol. in-16...... 3 fr. 50
PIERRE-MARCEL (R.). **Essai politique sur Alexis de Tocqueville,** avec un grand nombre de documents inédits. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*).......... 7 fr.
REINACH (Joseph), député. **Pages républicaines.** 1 vol. in-16................... 3 fr. 50
— * **La France et l'Italie devant l'Histoire.** 1 vol. in-8............................ 5 fr.
Le Socialisme à l'étranger, par J. BARDOUX, G. GIDEL, KINZO-GORAÏ, G. ISAMBERT, G. LOUIS-JARAY, A. MARVAUD, DA MOTTA DE SAN MIGUEL, P. QUENTIN-BAUCHART, M. REVON, A. TARDIEU. Préf. de A. LEROY-BEAULIEU, de l'Institut. Concl. de J. BOURDEAU. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
SPULLER (E.). * **L'Éducation de la Démocratie.** 1 vol. in-16..................... 3 fr. 50
— **L'Evolution politique et sociale de l'Eglise.** 1 vol. in-12...................... 3 fr. 50
* **La Vie politique dans les Deux Mondes.** Publiée sous la direction de A. VIALLATE et M. CAUDEL, professeurs à l'École des Sciences politiques, avec la collaboration de professeurs et d'anciens élèves de l'École des Sciences politiques. *1re année, 1906-1907,* à *5e année, 1910-1911,* chacune 1 fort vol. in-8............ 10 fr.

PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES

* **DE SAINT-LOUIS A TRIPOLI PAR LE LAC TCHAD,** par le lieutenant-colonel MONTEIL. 1 beau vol. in-8 colombier, précédé d'une préface de M. de VOGUÉ, de l'Académie française, illustrations de Riou. (*Couronné par l'Académie française*), broché, 20 fr. — Relié amateur.. 28 fr.
* **HISTOIRE ILLUSTRÉE DU SECOND EMPIRE,** par Taxile DELORD. 6 vol. in-8, avec 500 gravures. Chaque vol. broché... 8 fr.
MODESTOV (B.). * **Introduction à l'Histoire romaine.** *L'ethnologie préhistorique, les influences civilisatrices à l'époque préromaine et les commencements de Rome.* Trad. du russe par M. DELINES. A.-propos de S. REINACH, de l'Inst. In-8, avec 39 pl. h. t. et 27 fig. 15 fr.

PUBLICATIONS DIPLOMATIQUES

RECUEIL DES INSTRUCTIONS

DONNÉES AUX AMBASSADEURS ET MINISTRES DE FRANCE

Depuis les Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française.

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques au Ministère des Affaires étrangères.

Beaux vol. in-8 raisin, imprimés sur papier de Hollande, avec Introduction et notes.

I. — AUTRICHE, par M. Albert Sorel, de l'Académie française. 1 vol. .... *Épuisé.*
II. — SUÈDE, par M. A. Geffroy, de l'Institut. 1 vol. .... 20 fr.
III. — PORTUGAL, par le Vicomte de Caix de Saint-Aymour. 1 vol. .... 20 fr.
IV et V. — POLOGNE, par M. Louis Farges, chef de bureau aux Archives du Ministère des Affaires étrangères. 2 vol. .... 30 fr.
VI. — ROME (1648-1687) (tome I), par G. Hanotaux, de l'Académie française. 1 vol. 20 fr.
VII. — BAVIÈRE, PALATINAT ET DEUX-PONTS, par M. André Lebon. 1 vol. .... 25 fr.
VIII et IX. — RUSSIE, par M. Alfred Rambaud, de l'Institut. 2 vol. Le 1er, 20 fr.; le 2e. 25 fr.
X. — NAPLES ET PARME, par M. Joseph Reinach, député. 1 vol. .... 20 fr.
XI. — ESPAGNE (1649-1750) (tome I), par MM. Morel-Fatio, professeur au Collège de France, et Léonardon. 1 vol. .... 20 fr.
XII et XII *bis*. — ESPAGNE (1750-1789) (tomes II et III), par les mêmes. 2 vol. ..... 40 fr.
XIII. — DANEMARK, par A. Geffroy, de l'Institut. 1 vol. .... 14 fr.
XIV et XV. — SAVOIE-SARDAIGNE-MANTOUE, par Horric de Beaucaire, ministre plénipotentiaire. 2 vol. .... 40 fr.
XVI. — PRUSSE, par M. A. Waddington, professeur à l'Université de Lyon. 1 vol. (*Couronné par l'Institut.*) .... 28 fr.
XVII. — ROME (1688-1723) (tome II), par G. Hanotaux, de l'Académie française, avec une introduction et des notes par J. Hanoteau. 1 vol. .... 25 fr.
XVIII. — DIÈTE GERMANIQUE, par B. Auerbach, prof. à l'Univ. de Nancy. 1 vol. 20 fr.
XIX. — FLORENCE, MODÈNE, GÊNES, par Ed. Driault. 1 vol. .... 20 fr.
XX. — ROME (1724-1791) (tome III), par G. Hanotaux, avec introduction et notes, par J. Hanoteau. 1 vol. (Le Tome IV et dernier sera publié fin 1914.) .... 18 fr.

INVENTAIRE ANALYTIQUE

DES ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Publié sous les auspices de la Commission des Archives diplomatiques.

Correspondance politique de MM. de CASTILLON et de MARILLAC, ambassadeurs de France en Angleterre (1527-1542), par M. Jean Kaulek, avec la collaboration de MM. Louis Farges et Germain Lefèvre-Pontalis. 1 vol. in-8 raisin .... 15 fr.
Papiers de BARTHÉLEMY, ambassadeur de France en Suisse, de 1792 à 1797, 6 volumes in-8 raisin. I. Année 1792. 15 fr. — II. Janvier-août 1793. 15 fr. — III. Septembre 1793 à mars 1794. 18 fr. — IV. Avril 1794 à février 1795. 20 fr. — V. Septembre 1794 à septembre 1796, par M. Jean Kaulek. 20 fr. — Tome VI et dernier, Novembre 1794 à février 1796, par M. Alexandre Tausserat-Radel .... 12 fr.
Correspondance politique d'ODET DE SELVE, ambassadeur de France en Angleterre (1546-1549), par G. Lefèvre-Pontalis. 1 vol. in-8 raisin .... 15 fr.
Correspondance politique de GUILLAUME PELLICIER, ambassadeur de France à Venise (1540-1542), par M. Alexandre Tausserat-Radel. 1 fort vol. in-8 raisin .... 40 fr.

Correspondance des Deys d'Alger avec la Cour de France (1759-1833), recueillie par Eug. Plantet. 2 vol. in-8 raisin .... 30 fr.
Correspondance des Beys de Tunis et des Consuls de France avec la Cour (1577-1830), recueillie par E. Plantet. T. I (1577-1700). *Ep.* T. II (1700-1770). 20 fr. T. III (1770-1830). 20 fr.

Les Introducteurs des Ambassadeurs (1589-1900). 1 vol. in-4, av. pl. h. texte et fig. 20 fr.

Histoire de la représentation diplomatique de la France auprès des cantons suisses, de leurs alliés et de leurs confédérés, publiée sous les auspices des Archives fédérales suisses par E. Rott. Volumes gr. in-8. Tome I (1430-1559), 12 fr. — Tome II (1559-1610), 15 fr. — Tome III (1610-1626). *L'affaire de la Valteline* (1re partie) (1620-1626). 20 fr. — Tome IV (1626-1635) (1re partie). *L'affaire de la Valteline* (2e partie) (1626-1633). 15 fr. — Tome IV (2e partie). *L'affaire de la Valteline* (3e partie) (1633-1635). 8 fr. — Tome V (1635-1639) (1re partie). *L'affaire de la Valteline* (4e partie) (1635-1639). 15 fr.

HISTOIRE DIPLOMATIQUE (V. *Bibliothèque d'histoire contemporaine*, p. 18 à 21).

BIBLIOTHÈQUE FRANCE-AMÉRIQUE

GARNEAU (F. X.). **Histoire du Canada.** 5e édit., revue, annotée et publiée avec un avant-propos par son petit-fils HECTOR GARNEAU. Préface de M. GABRIEL HANOTAUX, de l'Acad. franç., prés. du comité France-Amérique. T. I (1534-1744), 1913. 1 vol. in-8.... 7 fr. 50
(Le tome II, complétant l'ouvrage, paraîtra en 1914.)

CROLY (H.). **Les Promesses de la Vie américaine.** Traduit de l'anglais par MM. FIRMIN ROZ et FENARD. 1913. 1 vol. in-8.......... 3 fr. 50

Les États-Unis et la France, par E. BOUTROUX, P.-W. BARTLETT, J. M. BALDWIN, L. BÉNÉDITE, W. V. R. BERRY, D'ESTOURNELLES DE CONSTANT, L. GILLET, D. J. HILL, J. H. HYDE, MORTON FULLERTON. 1913. 1 vol. in-8, avec 18 planches hors texte.......... 5 fr.

BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HISTOIRE ET LITTÉRATURE ANCIENNES

* **De l'Authenticité des Épigrammes de Simonide,** par H. HAUVETTE. 1 vol. in-8. 5 fr.

De la Flexion dans Lucrèce, par M. le Professeur CARTAULT. 1 vol. in-8.......... 4 fr.

* **La Main-d'Œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce,** par P. GUIRAUD, de l'Inst. In-8. 7 fr.
* **Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien,** suivies d'une *traduction française du discours* avec notes, par A. PUECH, professeur adjoint à la Sorbonne. 1 vol. in-8... 6 fr.
* **Les « Métamorphoses » d'Ovide et leurs modèles grecs,** par A. LAFAYE, professeur adjoint à la Sorbonne. 1 vol. in-8.......... 8 fr. 50
* **Mélanges d'histoire ancienne,** par G. BLOCH, J. CARCOPINO et L. GERNET. In-8. 12 fr. 50

Le Dystique élégiaque chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus, par A. CARTAULT. 1 vol. in-8. 11 fr.

HISTOIRE ET LITTÉRATURE DU MOYEN AGE

Mélanges d'histoire du moyen âge, publiés par M. le Professeur A. LUCHAIRE, ou sous sa direction :

* **Premiers Mélanges,** par MM. le Professeur A. LUCHAIRE, de l'Institut, DUPONT-FERRIER et POUPARDIN. 1 vol. in-8.......... 3 fr. 50

Deuxièmes Mélanges, par HALPHEN et HUCKEL. 1 vol. in-8.......... 6 fr.

Troisièmes Mélanges, par MM. BEYSSIER, HALPHEN et CORDEY. 1 vol. in-8...... 8 fr. 50

Quatrièmes Mélanges, par MM. JACQUEMIN, FARAL, BEYSSIER. 1 vol. in-8..... 7 fr. 50

Cinquièmes Mélanges, par MM. AUBERT, CARRU, DULONG, GUÉBIN, HUCKEL, LOIRETTE, LYON, MAX FAZY, et Mlle MACHKEWITCH. 1 vol. in-8.......... 5 fr.

* **Essai de Restitution des plus anciens Mémoriaux de la Chambre des Comptes de Paris,** par J. PETIT, GAVRILOVITCH, MAURY et TÉODORU. Préface de CH.-V. LANGLOIS. 1 vol. in-8. 9 fr.

Constantin V, empereur des Romains (740-775). *Étude d'histoire byzantine,* par A. LOMBARD, licencié ès lettres. Préface de M. le Professeur CH. DIEHL. 1 vol. in-8....... 6 fr.

Étude sur quelques Manuscrits de Rome et de Paris, par A. LUCHAIRE. 1 vol. in-8. 6 fr.

Les Archives de la Cour des Comptes, Aides et Finances de Montpellier, par L. MARTIN-CHABOT, archiviste-paléographe. 1 vol. in-8.......... 8 fr.

Le Latin de Saint-Avit, évêque de Vienne (450?-526?), par M. le Professeur H. GOELZER avec la collaboration de A. MEY. 1 vol. in-8.......... 25 fr.

HISTOIRE ET LITTÉRATURE MODERNES ET CONTEMPORAINES

* **Le treize Vendémiaire an IV,** par HENRY ZIVY, agrégé d'histoire. 1 vol. in-8 ..... 4 fr.
* **Mélanges d'Histoire littéraire,** par MM. FREMINET, DUPIN et DES COGNETS. In-8. 6 fr. 50

Le mouvement de 1314 et les chartes provinciales de 1315, par A. ARTONNE, archiviste-paléographe. 1 vol. gr. in-8.......... 7 fr. 50

PHILOLOGIE ET LINGUISTIQUE

Le Dialecte alaman de Colmar (Haute-Alsace) en 1870, *grammaire et lexique,* par M. le Professeur VICTOR HENRY. 1 vol. in-8.......... 8 fr.

* **Études linguistiques sur la Basse-Auvergne.** *Phonétique historique du patois de Vinzelles,* par A. DAUZAT. Préf. de A. THOMAS. 1 vol. in-8.......... 6 fr.
* **Antinomies linguistiques,** par M. le Professeur VICTOR HENRY. 1 vol. in-8........ 2 fr.

Mélanges d'Étymologie française, par M. le Professeur A. THOMAS. 1 vol. in-8..... 7 fr.

* **A propos du Corpus Tibullianum.** *Un siècle de philologie latine classique,* par M. le Professeur A. CARTAULT. 1 vol. in-8.......... 18 fr.

Studies on Lydgate's syntax in the temple of glas, par A. COURMONT, 1 vol. in-8. 5 fr.

L'isochronisme dans le vers français, par P. VERRIER, chargé de cours à la Sorbonne. 1 vol. gr. in-8.......... 2 fr.

GÉOGRAPHIE

La Rivière Vincent-Pinzon. *Étude sur la cartographie de la Guyane,* par M. le Professeur VIDAL DE LA BLACHE, de l'Institut. 1 vol. in-8.......... 6 fr.

NOUVELLE COLLECTION

ART ET ESTHÉTIQUE

Etudes publiées sous la direction de
M. PIERRE MARCEL, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts.

Volumes in-8 écu, chacun avec 24 reproductions hors texte, à **3** fr. **50**.

Volumes parus :

* TITIEN, par Henry Caro-Delvaille. — * GREUZE, par Louis Hautecoeur. — VELAZQUEZ, par Aman-Jean. — HOKOUSAI, par Ed. Focillon. — HOLBEIN, par Emmanuel Fougerat. — PUVIS DE CHAVANNES, par René Jean.

En préparation :

Philippe de Champaigne, par Ed. Piron. — Pisanello, par Ed. Guiffrey. — David, par A. Fribourg. — Claus Sluter, par J. Chantavoine. — Daumier, par G. Geoffroy. — Fromentin, par E. Port. — Claude Lorrain, par R. Escolier. — Rubens, par H. Fierens-Gevaert. — Art et esthétique, par V. Basch.

PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

REVUE PHILOSOPHIQUE

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Dirigée par **TH. RIBOT**, membre de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France.

(39e année, 1914). — Paraît tous les mois.

Abonnt (du 1er janvier), Un an : Paris, **30** fr. ; Départ. et étranger, **33** fr. La livr., **3** fr.

JOURNAL DE PSYCHOLOGIE NORMALE ET PATHOLOGIQUE

DIRIGÉ PAR LES DOCTEURS

Pierre JANET, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, et **Georges DUMAS**, Professeur à la Sorbonne.

(11e année, 1914). — Paraît tous les deux mois.

Abonnement (du 1er janvier), Un an : France et Étranger, **14** fr. — La livr. **2** fr. **60**

Le prix d'abonnement est de 12 fr. pour les abonnés de la Revue Philosophique.

REVUE DU MOIS

Directeur : **Émile BOREL**, professeur à la Sorbonne.

Secrétaire de la rédaction : A. BIANCONI, agrégé de l'Université.

(9e année, 1914.)

Abonnement (du 1er de chaque mois).

Un an : Paris, **20** fr. — Départements, **22** fr. — Étranger, **25** fr.
Six mois : — **10** fr. — — **11** fr. — — **12** fr. **50**.

La livraison, **2** fr. **25**.

REVUE DES TRIBUNAUX POUR ENFANTS

DOCTRINE — JURISPRUDENCE

Secrétaires de la rédaction : Paul KAHN et Georges TEUTSCH, avocats à la Cour d'Appel de Paris.

Paraît au minimum 4 fois par an, du 15 novbre au 15 juillet. Abt : Un an, **5** fr. — La livr., **1** fr **50**.

REVUE HISTORIQUE

Fondée par G. MONOD.

(39e année, 1914.) — Paraît tous les deux mois.

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

CH. BÉMONT, Archiviste paléographe. ET **CHR. PFISTER**, Professeur à la Sorbonne.

ABONNt (du 1er janvier). Un an : Paris, **30** fr. — Départ. et étr., **33** fr. — La livraison, **6** fr.

REVUE DES ÉTUDES NAPOLÉONIENNES

Publiée sous la direction de M. **Ed. DRIAULT.**

(3e année, 1914). — Paraît tous les deux mois.

ABONNt (du 1er janvier). Un an : France, **20** fr. — Étranger, **22** fr. La livraison, **4** fr.

REVUE DES SCIENCES POLITIQUES

Suite des ANNALES DES SCIENCES POLITIQUES.

(29e année, 1914). — Paraît tous les deux mois.

Rédacteur en chef : **M. ESCOFFIER,** professeur à l'École des Sciences politiques.

ABONNEMENT (du 1er janvier). Un an : Paris, **18** fr.; Départ. et Étranger, **19** fr.
La livraison, **3** fr. **50**.

Cette revue est publiée avec la collaboration des professeurs et des anciens élèves de l'Ecole. Elle traite de toutes les grandes questions de politique contemporaine : questions économiques, sociales, internationales. Par des articles spéciaux, consacrés à l'étude des questions les plus importantes, et par une série de chroniques annuelles, elle tient ses lecteurs, d'une manière très complète, au courant du mouvement politique contemporain.

JOURNAL DES ÉCONOMISTES

REVUE MENSUELLE DE LA SCIENCE ÉCONOMIQUE ET DE LA STATISTIQUE

(73e année, 1914). — Paraît tous les mois.

Rédacteur en chef : **YVES GUYOT,**
Ancien ministre, président de la Société d'économie politique.

ABONNEMENT (du 1er de chaque trimestre) : Un an : France, **36** fr. — Étranger, **38** fr.
— — Six mois : — **19** fr. — — **20** fr.
La livraison, **3** fr. **50**

BULLETIN DE LA STATISTIQUE GÉNÉRALE DE LA FRANCE

(3e année, 1913-1914). — Paraît tous les trois mois.

ABONNt (du 1er octobre). Un an : France et Étranger, **14** fr. La livraison, **4** fr.

REVUE ANTHROPOLOGIQUE

Suite de la REVUE DE L'ÉCOLE D'ANTHROPOLOGIE DE PARIS.

Recueil mensuel publié par les professeurs de l'École d'Anthropologie (24e année, 1914).

ABONNEMENT (du 1er janvier). Un an : France et Etranger, **10** fr. — La livraison, **1** fr.

SCIENTIA

REVUE INTERNATIONALE DE SYNTHÈSE SCIENTIFIQUE

(8e année, 1914.) 6 livraisons par an, de 150 à 200 pages chacune; publie un supplément contenant la traduction française des articles publiés en langues étrangères.

ABONNEMENT (du 1er janvier). Un an : France et Étranger, **30** francs.

REVUE ÉCONOMIQUE INTERNATIONALE

(11e année, 1914.) — Paraît tous les mois.

ABONNEMENT (du 1er janvier). Un an : France et Belgique, **50** fr. Autres pays, **56** fr.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ LIBRE POUR L'ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT

10 numéros par an. — ABONNEMENT (du 1er octobre) : France, **3** fr.; Étranger, **5** fr.

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE
INTERNATIONALE

VOLUMES IN-8, CARTONNÉS A L'ANGLAISE; OUVRAGES A 6, 9 ET 12 FRANCS.
Les titres marqués * sont acceptés par le Ministère de l'Instruction publique.

Derniers volumes parus (1912, 1913, 1914) :

LANESSAN (J.-L. de), professeur agrégé d'histoire naturelle à la Faculté de médecine de Paris, ancien ministre, député. **Transformisme et créationisme.** *Contribution à l'histoire du transformisme depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* 1914. 1 vol. in-8.......... 6 fr.

CRESSON (A.), docteur ès lettres, professeur au collège Chaptal. **L'espèce et son serviteur** (*sexualité, moralité*). 1913. 1 vol. in-8, avec 42 grav........................ 6 fr.

PEARSON (K.), professeur au Collège de l'Université de Londres. * **La grammaire de la science** (*La physique*). Traduit de l'anglais par Lucien MARCH. 1912. 1 vol. in-8.. 9 fr.

PRÉCÉDEMMENT PUBLIÉS :

ANDRADE (J.), professeur à la Faculté des sciences de Besançon. **Le mouvement.** *Mesures de l'étendue et mesures du temps.* 1 vol. in-8, avec 46 fig. dans le texte.. 6 fr.

ANGOT (A.), directeur du Bureau météorologique. * **Les aurores polaires.** 1 vol. in-8, avec figures.. 6 fr.

ARLOING, professeur à l'Ecole de médecine de Lyon. * **Les virus.** 1 vol. in-8...... 6 fr.

BAGEHOT. * **Lois scientifiques du développement des nations.** 7e éd. 1 vol. in-8... 6 fr.

BAIN. * **L'esprit et le corps.** 7e édition. 1 vol. in-8.................................. 6 fr.

— * **La science de l'éducation.** 12e édition. 1 vol. in-8................................ 6 fr.

BALFOUR STEWART. * **La conservation de l'énergie,** avec fig. 6e édit. 1 vol. in-8.. 6 fr.

BERNSTEIN. * **Les sens.** 5e édition. 1 vol. in-8, avec 91 figures..................... 6 fr.

BERTHELOT, de l'Institut. * **La synthèse chimique.** 8e édition. 1 vol. in-8......... 6 fr.

— * **La révolution chimique,** *Lavoisier.* 2e éd. 1 vol. in-8............................ 6 fr.

BINET. * **Les altérations de la personnalité.** 2e édition. 1 vol. in-8................. 6 fr.

BINET et FÉRÉ. * **Le magnétisme animal.** 5e édition. 1 vol. in-8...................... 6 fr.

BOURDEAU (L.). **Histoire de l'habillement et de la parure.** 1 vol. in-8............ 6 fr.

BRUNACHE (P.). * **Le centre de l'Afrique.** *Autour du Tchad.* In-8, avec figures.. 6 fr.

CANDOLLE (de) * **L'origine des plantes cultivées.** 4e édition. 1 vol. in-8............ 6 fr.

CARTAILHAC (E.). **La France préhistorique,** *d'après les sépultures et les monuments.* 2e édition. 1 vol. in-8, avec 162 figures.................................. 6 fr.

CHARLTON BASTIAN. **L'évolution de la vie.** 1 vol. in-8, avec fig. et pl......... 6 fr.

COLAJANNI (N.). * **Latins et Anglo-Saxons.** 1 vol. in-8................................ 9 fr.

CONSTANTIN (Capne). **Le rôle sociologique de la guerre et le sentiment national.** Suivi de la traduction de *La Guerre, moyen de sélection collective,* par le Dr STEINMETZ. In-8. 6 fr.

COOKE et BERKELEY. * **Les champignons.** 4e édition. 1 vol. in-8, avec figures... 6 fr.

COSTANTIN (J.), de l'Institut. * **Les végétaux et les milieux cosmiques** (*adaptation, évolution*). 1 vol. in-8, avec 171 gravures.. 6 fr.

— * **La nature tropicale.** 1 vol. in-8, avec gravures..................................... 6 fr.

— * **Le transformisme appliqué à l'agriculture.** 1 vol. in-8, avec 105 gravures.. 6 fr.

CUENOT (L.), professeur à la Faculté des sciences de Nancy. * **La genèse des espèces animales.** 1 vol. in-8 avec 123 grav. dans le texte (*Cour. par l'Acad. des Sciences.*) 12 fr.

CYON (E. de). **L'oreille,** *organe d'orientation dans le temps et dans l'espace.* 1 vol. in-8 avec 45 grav. dans le texte, 3 planches hors texte et 1 portrait de Flourens....... 6 fr.

DAUBRÉE, de l'Institut. **Les régions invisibles du globe et des espaces célestes.** 2e édition. 1 vol. in-8, avec 85 fig. dans le texte.................................... 6 fr.

DEMENY (G.). * **Les bases scientifiques de l'éducation physique.** 5e éd. In-8, avec 200 gr. 6 fr.

— **Mécanisme et éducation des mouvements.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec 565 gravures. 9 fr.

DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. * **L'évolution régressive en biologie et en sociologie.** 1 vol. in-8, avec gravures.. 6 fr.

DRAPER. **Les conflits de la science et de la religion.** 12e édition. 1 vol. in-8....... 6 fr.

DUMONT (L.). * **Théorie scientifique de la sensibilité.** 4e édition. 1 vol. in-8....... 6 fr.

GELLÉ (E.-M.). * **L'audition et ses organes.** 1 vol. in-8, avec gravures............. 6 fr.

GRASSET (J.), professeur à la Faculté de médecine de Montpellier. **Les maladies de l'orientation et de l'équilibre.** 1 vol. in-8, avec gravures.............................. 6 fr.

GROSSE (E.). * **Les débuts de l'art.** 1 vol. in-8, avec gravures........................ 6 fr.

GUIGNET et GARNIER. * **La céramique ancienne et moderne.** In-8, avec grav. 6 fr.

HUXLEY. * L'écrevisse. *Introduction à la zoologie.* 2e édit. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.

JACCARD, professeur à l'Académie de Neuchâtel (Suisse). * **Le pétrole, le bitume et l'asphalte** *au point de vue géologique.* 1 vol. in-8, avec figures.................... 6 fr.

JAVAL (E.), de l'Académie de médecine. * **Physiologie de la lecture et de l'écriture.** 2e édition. 1 vol. in-8, avec 96 gravures.................................. 6 fr.

LAGRANGE (F.). * **Physiologie des exercices du corps.** 11e édition. 1 vol. in-8... 6 fr.

LALOY (L.). * **Parasitisme et mutualisme dans la nature.** Préface du professeur A. GIARD, de l'Institut. 1 vol. in-8, avec 82 gravures.................................. 6 fr.

LANESSAN (de). * **Principes de colonisation.** 1 vol. in-8........................ 6 fr.

LE DANTEC, chargé de cours à la Sorbonne. * **Théorie nouvelle de la vie.** 5e édit. 1 vol. in-8, avec figures.. 6 fr.

— **Évolution individuelle et hérédité.** *Théorie de la variation quantitative.* 2e édit., revue et augmentée d'une préface nouvelle. 1 vol. in-8............................ 6 fr.

— **Les lois naturelles.** 1 vol. in-8, avec gravures.................................. 6 fr.

— **La stabilité de la vie.** *Étude énergétique de l'évolution des espèces.* 1 vol. in-8. 6 fr.

LOEB, professeur à l'Université Berkeley. * **La dynamique des phénomènes de la vie.** Traduit par MM. DAUDIN et SCHAEFFER. Préface de M. le professeur A. GIARD, de l'Institut. 1 vol. in-8 avec fig.. 9 fr.

LUBBOCK (Sir John). * **Les sens et l'instinct chez les animaux,** *principalement chez les Insectes.* 1 vol. in-8, avec 150 figures.................................. 6 fr.

MALMEJAC (F.). **L'eau dans l'alimentation.** 1 vol. in-8, avec fig..................... 6 fr.

MEUNIER (Stan.), prof. au Muséum. * **La géologie comparée.** 2e édit. In-8, avec grav. 6 fr.

— * **La géologie générale.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec gravures...................... 6 fr.

— * **La géologie expérimentale.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec gravures.................. 6 fr.

MEYER (de). * **Les organes de la parole** *et leur emploi pour la formation des sons du langage.* 1 vol. in-8, avec 51 gravures.................................. 6 fr.

MORTILLET (G. de). * **Formation de la nation française.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec 150 gravures et 18 cartes.. 6 fr.

NIEWENGLOWSKI (H.). * **La photographie et la photochimie.** 1 vol. in-8, avec gravures et une planche hors texte.. 6 fr.

NORMAN LOCKYER. * **L'évolution inorganique.** 1 vol. in-8 avec gravures....... 6 fr.

PERRIER (Edm.), de l'Institut. **La philosophie zoologique avant Darwin.** 3e édition. 1 vol. in-8.. 6 fr.

PETTIGREW. * **La locomotion chez les animaux,** *marche, natation et vol.* 2e édition. 1 vol. in-8, avec figures.. 6 fr.

QUATREFAGES (de), de l'Institut. * **L'espèce humaine.** 15e édit. 1 vol. in-8......... 6 fr.

— * **Darwin et ses précurseurs français.** 2e édit., refondue. 1 vol. in-8........... 6 fr.

— * **Les émules de Darwin.** 2 vol. in-8, avec préfaces de MM. Ed. PERRIER et HAMY. 12 fr.

RICHET (Ch.), professeur à la Faculté de médecine de Paris. **La chaleur animale.** 1 vol. in-8, avec figures.. 6 fr.

ROCHÉ (G.). * **La culture des mers** (*piscifacture, pisciculture, ostréiculture*). 1 vol. in-8, avec 81 gravures.. 6 fr.

ROUBINOVITCH (Dr J.), médecin en chef de l'hospice de Bicêtre. * **Aliénés et anormaux** 1 vol. in-8, avec 63 gravures. (*Couronné par l'Académie de médecine.*).......... 6 fr.

SCHMIDT (O.). * **Les mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques.** 1 vol. in-8, avec 51 figures.................................. 6 fr.

SECCHI (le Père). * **Les étoiles.** 3e édition. 2 vol. in-8, avec fig. et pl............ 12 fr.

SPENCER (Herbert). * **Les bases de la morale évolutionniste.** 6e édit. 1 vol. in-8..... 6 fr.

— * **Introduction à la science sociale.** 14e édition. 1 vol. in-8..................... 6 fr.

STALLO. * **La matière et la physique moderne.** 1 vol. in-8. 3e édition............... 6 fr.

STARCKE. * **La famille primitive.** 1 vol. in-8.. 6 fr.

THURSTON (R.). * **Histoire de la machine à vapeur.** 3e édition. 2 vol. in-8, avec 140 figures et 16 planches hors texte.. 12 fr.

TOPINARD. **L'homme dans la nature.** 1 vol. in-8, avec figures..................... 6 fr.

VAN BENEDEN. * **Les commensaux et les parasites dans le règne animal.** 4e édition. 1 vol. in-8, avec figures.. 6 fr.

VRIES (Hugo de). **Espèces et variétés.** Traduction et préface par L. BLARINGHEM, chargé d'un cours à la Sorbonne. 1 vol. in-8.. 12 fr.

WURTZ, de l'Institut. * **La théorie atomique.** 10e édition. 1 vol. in-8............. 6 fr.

NOUVELLE
COLLECTION SCIENTIFIQUE

Directeur : **ÉMILE BOREL**

Sous-directeur de l'École normale supérieure, Professeur à la Sorbonne.

VOLUMES IN-16 A 3 FR. 50

Les ouvrages dont le titre est marqué (*) sont acceptés par le Ministère de l'Instruction publique.

Volumes publiés en 1912 et 1913 :

MARCHIS (L.), prof. à la Faculté des sciences de Paris. **Le froid industriel.** Avec 104 fig. 1913.

PAINLEVÉ (Paul), de l'Institut, BOREL (Emile) et MAURAIN, directeur de l'Institut aérotechnique de l'Université de Paris. **L'aviation.** 6e éd., revue et augm. Avec 48 fig. 1913.

SAGERET (J.). **Le système du monde.** *Des Chaldéens à Newton.* Avec 20 figures. 1913.

LEROY-BEAULIEU (Paul), membre de l'Institut, professeur au Collège de France. **La question de la population.** (*Couronné par l'Institut.*) 1913.

PERRIN (Jean), professeur de chimie physique à la Sorbonne. **Les atomes.** Avec 13 figures. 1913. 4e édition, revue. (*Couronné par l'Académie des Sciences.*)

GENTIL (L.), professeur adjoint à la Sorbonne, directeur de l'Institut scientifique de Rabat. * **Le Maroc physique.** Avec cartes. 1912.

TANNERY (J.), de l'Institut. * **Science et philosophie**, avec une notice par E. BOREL. 1912.

Précédemment parus.

DUCLAUX (J.), prépar. à l'Institut Pasteur. **La chimie de la matière vivante.** 3e édition.

MAURAIN (Ch.), professeur à la Faculté des sciences de Caen. **Les états physiques de la matière.** 2e éd. Avec gravures.

OSTWALD (W.), professeur à l'Université de Leipzig. **L'énergie**, traduit de l'allemand par E. PHILIPPI, 3e édition.

LE DANTEC (F.), chargé du cours de biologie générale à la Sorbonne. **Éléments de philosophie biologique.** 3e édition.

— **La crise du transformisme.** 2e édition.

THOMAS (P.-F.), professeur au lycée Hoche. **L'éducation dans la famille.** *Les péchés des parents.* 4e édition (*Couronné par l'Institut*).

* **De la méthode dans les sciences** : (*1re série*).

1. *Avant-propos*, par M. P.-F. THOMAS, docteur ès lettres, professeur de philosophie au lycée Hoche. — 2. *De la Science*, par M. EMILE PICARD, de l'Institut. — 3. *Mathématiques pures*, par M. J. TANNERY, de l'Institut. — 4. *Mathématiques appliquées*, par M. PAINLEVÉ, de l'Institut. — 5. *Physique générale*, par M. BOUASSE, professeur à la Faculté des Sciences de Toulouse. — 6. *Chimie*, par M. JOB, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers. — 7. *Morphologie générale*, par M. A. GIARD, de l'Institut. — 8. *Physiologie*, par M. LE DANTEC, chargé de cours à la Sorbonne. — 9. *Sciences médicales*, par M. PIERRE DELBET, professeur à la Faculté de médecine de Paris. — 10. *Psychologie*, par M. TH. RIBOT, de l'Institut. — 11. *Sciences sociales*, par M. DURKHEIM, professeur à la Sorbonne. — 12. *Morale*, par M. LÉVY-BRUHL, professeur à la Sorbonne. — 13. *Histoire*, par M. G. MONOD, de l'Institut. 2e édition.

* **De la méthode dans les sciences** : (*2e série*).

Avant-propos, par EMILE BOREL. — *Astronomie, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle*, par B. BAILLAUD, de l'Institut, directeur de l'Observatoire de Paris. — *Chimie physique*, par JEAN PERRIN, professeur à la Sorbonne. — *Géologie*, par LÉON BERTRAND, professeur adjoint à la Sorbonne. — *Paléobotanique*, par R. ZEILLER, de l'Institut, professeur à l'École des Mines. — *Botanique*, par LOUIS BLARINGHEM, chargé de cours à la Sorbonne — *Archéologie*, par SALOMON REINACH, de l'Institut. — *Histoire littéraire*, par GUSTAVE LANSON, prof. à la Sorbonne. — *Statistique*, par LUCIEN MARCH, directeur de la Statistique générale de la France. — *Linguistique*, par A. MEILLET, prof. au Collège de France. 2e édition.

BONNIER (Dr P.), laryngologiste de la clinique médicale de l'Hôtel-Dieu. **La voix.** *Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation.* 4e édition. Avec gravures.

NIEDERLE (L.), professeur à l'Université de Prague. **La race slave.** Trad. du tchèque et précédé d'une préface par L. LEGER de l'Inst. Avec carte en coul. h. texte. 1911.

MEUNIER (Stanislas), professeur de géologie au Muséum d'histoire naturelle. **L'évolution des théories géologiques.** Avec gravures.

BUAT (E.), lieutenant-colonel d'artillerie. **L'artillerie de campagne.** *Son histoire, son évolution, son état actuel.* Avec 75 grav.

RABAUD (E.), maître de conférences à la Sorbonne. * **Le transformisme et l'expérience.** Avec gravures.

OSTWALD (W.)., professeur à l'Université de Leipzig. * **L'évolution de l'électrochimie.** Traduit de l'allemand par E. PHILIPPI, licencié ès sciences.

HISTOIRE UNIVERSELLE DU TRAVAIL

Publiée sous la direction de **G. RENARD**, professeur au Collège de France.

Sera publiée en 12 volumes.

Chaque volume in-8, avec gravures . . . . 5 fr.

Volumes parus :

CAPITAN et LORIN. **Le travail en Amérique avant et après Colomb.** 1 vol. avec gravures, 1914.

NOGARO (B.) et OUALID (W.). **L'évolution du commerce, du crédit et des transports depuis cent cinquante ans.** 1 vol. avec 28 grav. 1914.

RENARD (G.) et DULAC (A.). **L'évolution industrielle et agricole depuis cent cinquante ans.** 1 vol. avec 34 gravures.

PAUL LOUIS. **Le travail dans le monde romain.** 1 vol. avec 41 gravures.

Pour paraître :

Le travail dans la préhistoire, par M. Deniker.
Le travail dans l'Orient ancien, par M. Moret.
Le travail dans la Grèce antique, par M. Glotz.
Le travail dans l'Europe du moyen âge, par M. Boissonade et Huvelin.
Le travail dans les pays musulmans, par M. Robert Rousseau.
Le travail en Extrême-Orient, par M. Cordier.
Le travail dans l'Europe moderne (XVe-XVIIIe siècles), par M. G. Renard et G. Weulersse.
La condition des travailleurs depuis cent cinquante ans, par MM. F. Simiand et Al. Goineau.

BIBLIOTHÈQUE UTILE

92 volumes in-32, de 192 pages ; chaque volume broché, **60** *cent.*

AGRICULTURE

Acloque. Insectes nuis.
Berget. Viticulture.
— Pratique des vins.
— Les vins de France.
Larbalétrier. L'agriculture française.
— Plantes d'appartem.
Petit. Economie rurale.
Vaillant. Petite chimie de l'agriculteur.

TECHNOLOGIE

Bellet. Les grands ports maritimes.
Brothier. Hist. de la terre.
Dufour. Dict. des falsif.
Gastineau. Les génies de la science et de l'industrie.
Genevoix. Les matières premières.
— Procédés industriels.
Maigne. Mines de France.
Mayer. Les chem. de fer.

HYGIÈNE — MÉDECINE

Cruveilhier. Hygiène.
Laumonier. Hygiène de la cuisine.
Merklen. La tuberculose.
Monin. Les maladies épidémiques.
Sérieux et Mathieu. L'alcool et l'alcoolisme.
Turck. Médecine populaire.

PHYSIQUE — CHIMIE

Bouant. Principaux faits de la chimie.
— Hist. de l'eau.
Huxley. Premières notions sur les sciences.
Albert Lévy. Histoire de l'air.
Zurcher. L'atmosphère.

SCIENCES NATURELLES

Coupin. Vie dans les mers.
Eisenmenger. Les tremblements de terre.
Geikie. Géologie.
Gérardin. Botanique.
Zaborowski. L'homme préhistorique.
— Migrations des anim.
— Les grands singes.
— Les mondes disparus.
Zurcher et Margollé. Télescope et microscope.

ÉCONOMIE POLITIQUE ET SOCIALE

Coste. Alcoolisme ou Epargne.
— Richesse et bonheur.
Guyot (Yves). Préjugés économiques.
Jevons. Economie polit.
Larrivé. L'assistance publique.
Leneveux. Le travail manuel.
Mongredien. Libre-échange en Angleterre.
Paul-Louis. Lois ouvr.

ENSEIGNEMENT BEAUX-ARTS

Collier. Les beaux-arts.
Jourdy. Le patriotisme à l'école.
G. Meunier. Hist. de l'art.
— Histoire de la littérature française.
Pichat. L'art et les artist.
H. Spencer. De l'éducation.

PHILOSOPHIE — DROIT

Enfantin. La vie éternelle.
Ferrière. Darwinisme.
Jourdan. Justice crimin.
Morin. La loi civile.
Eug. Noël. Voltaire et Rousseau.
F. Paulhan. La physiologie de l'esprit.
Renard. L'homme est-il libre ?
Robinet. Philos. posit.
Zaborowski. L'origine du langage.

HISTOIRE

Antiquité.

Combes. La Grèce.
Creighton. Histoire rom.
Mahaffy. L'ant. grecque.
Ott. L'Asie et l'Egypte.

France.

Bastide. La Réforme.
Bère. L'armée française.
Buchez. Mérovingiens.
— Carlovingiens.
Carnot. La Révolution française. 2 vol.
Debidour. Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat (1789-1871).
Doneaud. La marine française.
Faque. L'Indo-Chine française.
Larrivière. Origines de la guerre de 1870.
Fréd. Lock. Jeanne d'Arc.
— La Restauration.
Quesnel. Conquête de l'Algérie.
Zevort. Louis-Philippe.

Pays étrangers.

Bondois. L'Europe cont.
Collas et Driault. L'Empire ottoman.
Eug. Despois. Les révolutions d'Angleterre.
Doneaud. La Prusse.
Henneguy. L'Italie.
E. Raymond. L'Espagne et le Portugal.
Regnard. L'Angleterre.
Ch. Rolland. L'Autriche.

GÉOGRAPHIE COSMOGRAPHIE

Blerry. Colon. anglaises.
Brothier. Histoire de la terre.
Catalan. Astronomie.
Gaffarel. Les frontières françaises.
Girard de Rialle. Peuples de l'Asie et de l'Europe.
Grove. Continents, Océans.
Jouan. Iles du Pacifique.
Zurcher et Margollé. Les phénomènes célestes.

PUBLICATIONS

HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES

qui ne se trouvent pas dans les collections précédentes.

Volumes parus en 1912 et 1913

Annales de l'Institut supérieur de philosophie de Louvain. Tome I. 1912, par N. Balthasar, C. Jacquart, J. Lemaire, J. Lottin, A. Mansion, A. Michotte, P. Nève, C. Ransy. 1 vol. gr. in-8 ... 10 fr.
— T II. 1913, par F. Aveling, R. Defourny, F. de Hovre, L. de Lantsherre, A. Diès, M.-S. Gillet, G. Lambrecht, A. Michotte, L. Noel, Th. Portych. 1 v. gr. in-8. 10 fr.
Année musicale (L'), publiée par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. 1re *année, 1911*. 1 vol. gr. in-8, avec citations musicales ... 10 fr.
— *2e année, 1912*. 1 vol. grand in-8, avec citations musicales ... 10 fr.
Athena. Revue publiée par l'Ecole des Hautes-Etudes sociales. Années 1911 et 1912, chacune 1 vol. in-8 ... 15 fr.
BASTIDE (Ch.), docteur ès lettres, professeur agrégé au lycée Charlemagne. **Anglais et Français du XVIIe siècle.** 1912. 1 fort. vol. in-16 ... 4 fr.
BAYET (Albert). **La casuistique chrétienne.** 1913. 1 vol. in-16 ... 2 fr. 50
BONNIER (Dr P.). **L'anxiété.** *États anxieux. Tracs. Phobies. Obsessions. Mélancolies. Dépression Aboulie. Neurasthénie.* 1913. 1 vol. in-8, avec fig ... 1 fr.
BRUNHES (J.), professeur au Collège de France. * **La Géographie humaine.** *Essai de classification positive. Principes et exemples.* 2e édition, revue et augmentée. 1 vol. grand in-8, avec 272 grav. et cartes dans le texte et hors texte. (*Couronné par l'Académie française et Médaille d'or de la Société de Géographie.*) ... 20 fr.
CAHEN (G.), chargé de mission en Russie, doct. ès lettres. **Histoire des relations de la Russie avec la Chine sous Pierre-le-Grand (1689-1730).** (*Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*) 1912. 1 vol. gr. in-8 ... 10 fr.
— **Le livre des comptes de la caravane russe à Pékin (1727-1728).** 1912. 1 vol. gr. in-8. 5 fr.
Catalogue des publications de l'Institut Nobel norvégien. I. *Littérature pacifiste.* 1912. 1 vol. grand in-8 ... 12 fr. 50
Ce qu'on a fait de l'Eglise. *Étude d'histoire religieuse.* 6e édit., 1912. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
CELLARIER (F.). **La métaphysique et sa méthode.** Préf. de E. Boutroux. 1914. 1 vol. in-8 ... 10 fr.
CHANTAVOINE (J.). **Musiciens et poètes.** 1912. 1 vol. in-16 ... 3 fr. 50
COLLIGNON (A.). **Diderot.** *Sa vie, ses œuvres.* 3e édit. 1914. 1 vol. in-12 ... 3 fr. 50
CREMER (Th.). **Le Problème religieux dans la philosophie de l'action** (*MM. Blondel et le P. Laberthonnière*). Préface de V. Delbos, de l'Institut, 1912. 1 vol. gr. in-8. 3 fr.
DEPLOIGE (S.), professeur à l'Université catholique de Louvain. **Le Conflit de la morale et de la sociologie.** 2e édit. 1913. 1 vol. gr. in-8 ... 7 fr. 50
DUSSAUZE (H.), docteur ès lettres. **Les règles esthétiques et les lois du sentiment.** 1912. 1 vol. in-8 ... 10 fr.
Éducation morale (Compte rendu du *Deuxième Congrès international* d'). Publié par la secrétaire générale, Mlle A. Dyserinck. 1913. 1 vol. gr. in-8 ... 4 fr. 25
Education morale (Mémoires sur l') présentés au *Deuxième Congrès international d'éducation morale* à La Haye, publ. par la secr. gale, Mlle A. Dyserinck. 1912. 1 vol. gr. in-8. 12 fr. 50
Études de psychologie publiées par A. Michotte, professeur de psychologie expérimentale à l'Université de Louvain. Vol. I, fasc. 1. 1913. 1 vol. in-8 ... 7 fr. 50
Femme (La). *Sa situation réelle, sa situation idéale*, par M. J. A. Thomson, Mme Thomson, Mlle L. I. Lumsden, Mme Lendrum, Mlle P. Sherayn M. T. S. Clouston, Mlle Fr. Melville, Mlle E. Pearson, M. R. Lodge. Préface de Sir O. Lodge. Traduit de l'anglais par Mlle A. Terrier. 1912. 1 vol. in-16 ... 2 fr. 50
GAY (A.), docteur en théologie. **L'honneur.** *Sa place dans la morale.* 1913. 1 v. in-8. 5 fr.
GELEY (Dr G.). **Monisme idéaliste et palingénésie.** 1913. Broch. in-8 ... 1 fr.
GOMER (A. de). **L'obligation morale raisonnée.** *Ses conditions.* 1913. 1 vol. in.16. 3 fr. 50
GRANDJEAN (Fr.), professeur du Gymnase et privat-docent à l'Université de Genève. **Une révolution dans la philosophie : la doctrine de M. Henri Bergson.** 1913. 1 v. in-16. 3 fr. 50
HENNEBICQ (L.). *L'impérialisme occidental.* **Genèse de l'impérialisme anglais.** 1913. In-8. 6 fr.
KAMEL (SAYED), docteur en droit. **La Conférence de Constantinople et la question égyptienne en 1882.** 1913. 1 vol. in-8 ... 5 fr.
KIPIANI (Varia), lauréate de l'Académie de médecine de Paris. **Ambidextrie.** *Etude expérimentale et critique.* Suivie d'une note de I. Ioteyko. 1913. 1 vol. in-8 des *Travaux de la Faculté internationale de pédologie*, avec 28 figures dans le texte ... 3 fr. 50
LABROUE (H.), prof. agrégé d'histoire au lycée de Bordeaux. * **L'Esprit public en Dordogne pendant la Révolution.** Préface de G. Monod, de l'Institut. 1912. 1 vol. in-8. 4 fr. (V. p. 33.)
— **Les membres de la Soc. popul. de Bergerac pendant la Révolution.** 1913. Broch. in-8. 1 fr. 50
LACAZE-DUTHIERS (G. de). **La liberté de penser.** 1913. 1 fort vol. in-8 ... 10 fr.
— **Au tournant de la route.** *Regards sur la société.* 1914. 1 vol. in-8 ... 5 fr.
LADEVÈZE (E.). **La loi d'universelle relation.** *Premières lignes d'une philosophie basée sur la négation du sujet connaissant.* 1913. 1 vol. in-16 ... 2 fr. 50
LANESSAN (J.-L. de), député, ancien ministre de la marine, ancien gouverneur général de l'Indo-Chine. **Nos forces militaires.** 1913. 1 vol. in-16 ... 3 fr. 50
— **Notre défense maritime.** 1914. 1 vol. in-16 ... 3 fr. 50
LATOUR (M.). **Premiers principes d'une théorie générale des émotions.** 1912. 1 vol. in-8 ... 3 fr. 50
LISZT (Fr.). **Pages romantiques.** Avec introd. et notes par J. Chantavoine. 1912. 1 vol. in-16 ... 3 fr. 50
LOCKE (John). **Lettres inédites** *à ses amis Nicolas Thoinard, Philippe Van Limborch et Edward Clark.* Publiées avec une introduction et des notes par M. H. Ollion, doc-

teur ès lettres, professeur à la Faculté libre des lettres de Lyon. avec la collaboration de M. le professeur Dr T. J. De Boer, de l'Univ. d'Amsterdam. 1913. 1 vol. gr. in-8. 15 fr.
LORIA (A.). **Les bases économiques de la justice internationale.** Tome III, fascicule 1 des *Publications de l'Institut Nobel norvégien.* 1913. 1 vol. in 8................ 5 fr.
LOTE (R.). docteur ès lettres. **Les origines mystiques de la "science" allemande.** 1913. 1 vol. gr. in-8.. 5 fr.
— **La France et l'esprit public jugés par le "Mercure" de Wieland.** 1913. 1 v. in-8. 4 fr.
LUQUET (G.-H.) ancien élève de l'Ecole normale supérieure, professeur agrégé de philosophie au lycée de Douai, docteur ès lettres. **Essai d'une logique systématique et simplifiée.** 1913. 1 vol. in-8.. 3 fr. 75
MARTIN (F.), sénateur. ***La morale républicaine.** 1912. 1 vol. in-8............... 4 fr. 50
MAUXION (A.), chargé de cours à l'Université de Louvain. **Introduction à la physique aristotélicienne.** 1913. 1 vol. in-8.. 5 fr.
MICHOTTE. Voir *Etudes de psychologie.*
MIRABAUD (R.). **L'un-multiple.** *Esquisse d'une métaphysique.* 1912. 1 vol. in-16.... 2 fr.
NYS (D.), prof. à l'Univ. catholique de Louvain. **La notion du temps.** (Cours de philosophie, Vol. VII, t. II.) 2e éd., rev. et augm. 1913. 1 vol. in-8..... 5 fr. (V. Mercier, p. 32.)
OSTY (Dr E.). **Lucidité et intuition.** *Etude expérimentale.* 1913. 1 vol. in-8......... 8 fr.
POËY (A.). **L'Anarchie mondiale.** *La psychologie morbide,* 1912. 1 vol. in-16. 3 fr. 50 (V. p. 34.)
ROBIQUET (P.). **Le cœur d'une reine.** *Anne d'Autriche, Louis XIII et Mazarin.* 1912. 1 vol. in-8, avec 1 pl. hors texte... 4 fr.
ROUCHES (G.), docteur ès lettres, bibl. à l'Ecole des Beaux-Arts. **La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle** (1575-1619). *Les Carrache.* 1913. 1 v. in-8, avec 16 pl. h. texte. 7 fr. 50
ROUMA (G.), doct. en sciences sociales, dir. de l'Ens. public de la République de Bolivie. **Le langage graphique de l'enfant.** 2e éd., revue. 1913. 1 vol. in-8, avec fig. et pl. hors texte. 7 fr. 50
SENTROUL (Ch.), agrégé à l'école St-Thomas-d'Aquin, professeur à la Faculté libre de philosophie et lettres de São-Paulo. **Kant et Aristote.** (2e éd. franç. de *L'objet de la métaph. selon Kant et selon Aristote*). 1914. 1 vol. in-8...................................... 5 fr.
SERVIÈRES (G.). **Emmanuel Chabrier (1841-1894).** 1912. 1 vol. in-16............. 2 fr. 50
TERRAILLON (E.), doct. ès lettres, principal du coll. de Saint-Claude. **La morale de Geulincx dans ses rapports avec la philosophie de Descartes.** 1912. 1 vol. in-8. 3 fr. 75 (V. p. 7.)
TURRO (R.), professeur au laboratoire municipal de Barcelone. **Les origines de la connaissance.** 1913. 1 vol. in-8.. 5 fr.
VAN BIERVLIET (J.-J.). professeur à l'Université de Gand. **Premiers Éléments de pédagogie expérimentale.** *Les bases.* Préface de G. Compayré, de l'Institut. 1911. 1 vol. in-8. 7 fr.
— **Esquisse d'une éducation de l'attention.** 1912. 1 vol. in-16......................... 2 fr. 50
VAUTHIER (M.), prof. à l'Univ. de Bruxelles. **Essais de philosop. sociale.** 1912. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
VAUZANGES (L. M.). **L'écriture des musiciens célèbres.** *Essai de graphologie musicale.* 1913. 1 vol. in-8, avec 48 reproductions d'autographes.......................... 3 fr. 50
WEILL (J.). **Zadoc Kahn (1839-1905).** 1912. 1 vol. in-16, avec 2 portraits......... 3 fr. 50
WINDSTOSSER (M.), docteur ès lettres. **Étude sur la "Théologie germanique"** suivie d'une traduction faite sur les éditions orig. de 1516 et de 1518. 1912. 1 vol. gr. in-8.... 5 fr.

Précédemment parus :

ALAUX, prof. à la Fac. des lettres d'Alger. **Philosophie morale et politique.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
— **Théorie de l'âme humaine.** 1 vol. in-8... 10 fr.
— **Dieu et le monde.** *Essai de philosophie première.* 1 vol. in-16..................... 2 fr. 50
AMIABLE (Louis). **Une Loge maçonnique d'avant 1789.** 1 vol. in-8.................. 6 fr.
AMICUS. **Pensées libres.** *Questions internationales, religieuses, bio-sociologiques, historiques, philosophiques. Les Femmes.* 1 vol. in-8... 5 fr.
ANDRE (L.), docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand. **Michel Le Tellier et l'organisation de l'armée monarchique.** 1 vol. in-8. (*Cour. par l'Institut.*)........ 14 fr.
— **Deux Mémoires inédits de Claude Le Pelletier.** 1 vol. in-8.......................... 3 fr. 50
ARDASCHEFF (P.), professeur d'histoire à l'Université de Kiew. ***Les Intendants de province sous Louis XVI.** Traduit du russe par L. Jousserandot, sous-bibliothécaire à l'Université de Lille. 1 vol. grand in-8. (*Cour. par l'Acad. Impér. de St-Pétersbourg.*) 10 fr.
ARMINJON (P.), professeur à l'Ecole khédiviale de Droit du Caire. **L'Enseignement, la doctrine et la vie dans les universités musulmanes d'Égypte.** 1 vol. in-8.......... 6 fr. 50
ARREAT. **Une Éducation intellectuelle.** 1 vol. in-18.................................. 2 fr. 50
— **Journal d'un philosophe.** 1 vol. in-18.. 3 fr. 50
— **Réflexions et Maximes.** 1 vol. in-16.............................. 2 fr. 50. (V. p. 2 et 7).
* **Autour du monde,** par les Boursiers de voyage de l'Université de Paris. (*Fondation Albert Kahn.*) 1 vol. gr. in-8.. 10 fr.
ASLAN (G.). **La Morale selon Guyau** 1 vol. in-16...................................... 2 fr.
— **Le Jugement chez Aristote.** Br. in-18.................................... 1 fr. (Voir p. 2.)
BACHA (E.). **Le Génie de Tacite.** 1 vol. in-18.. 4 fr.
BELLANGER (A.), docteur ès lettres. **Les concepts de cause et l'activité intentionnelle de l'esprit.** 1 vol. in-8.. 5 fr.
BEMONT (Ch.), et MONOD (G.). **Histoire de l'Europe au Moyen âge (395-1270).** Nouvelle édit. 1 vol. in-18, avec grav. et cartes en couleurs...... 5 fr. (Voir p. 21 et 26.)
BENOIST-HANAPPIER (L.), professeur-adjoint à l'Université de Nancy. **Le drame naturaliste en Allemagne.** 1 v. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*).......... 7 fr. 50
BESANÇON (A.), docteur ès lettres. **Les Adversaires de l'hellénisme à Rome pendant la période républicaine.** 1 vol. gr. in-8. (*Couronné par l'Institut.*)................... 10 fr.
BLUM (E.), prof. au lycée de Lyon. **La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen.** Préf. de G. Compayré. 4e éd. 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*)........ 3 fr. 75
BOURDEAU (Louis). **Théorie des sciences.** 2 vol. in-8.................................. 20 fr.
— **La Conquête du monde animal.** 1 vol. in-8.. 5 fr.
— **La Conquête du monde végétal.** 1 vol. in-8... 5 fr.

BOURDEAU (Louis). **L'Histoire et les historiens.** 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
— * **Histoire de l'alimentation.** 1 vol. in-8 .... 5 fr. (Voir p. 7 et 26.)
BOURDIN. **Le Vivarais,** *essai de géographie régionale*, 1 vol. in-8. (Ann. de l'Univ. de Lyon). 6 fr.
BOURGEOIS (E.). **Lettres intimes de J.-M. Alberoni adressées au comte J. Rocca.** 1 vol. in-8. (Annales de l'Université de Lyon.) .... 10 fr.
BOURGEOIS (Léon), ancien ministre. **Solidarité.** 7e éd., rev. et augm. 1 vol. in-16...... 3 fr. 50
BOUTROUX (Em.), de l'Acad. franç. * **De l'Idée de la loi naturelle.** In-8. 2 fr. 50 (V. p. 3 et 7.)
BRANDON-SALVADOR (Mme). **A travers les moissons.** *Ancien Testament. Talmud. Apocryphes. Poètes et moralistes juifs du moyen âge.* 1 vol. in-16 .... 4 fr.
BRASSEUR. **Psychologie de la force.** 1 vol. in-8 .... 3 fr. 50
BRENET (M.). * **Musique et musiciens de la vieille France.** 1 vol. in-16 .... 3 fr 50
BUDE (E. de). **Les Bonaparte en Suisse.** 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
CANTON (G.). **Napoléon antimilitariste.** 1 vol. in-16 .... 3 fr. 50
CARDON (G.), docteur ès lettres. * **La Fondation de l'Université de Douai.** 1 vol. in-8. 10 fr.)
CAUDRILLIER (G.), docteur ès lettres, inspecteur d'Académie. **La Trahison de Pichegru et les intrigues royalistes dans l'Est avant Fructidor.** 1 vol. gr. in-8 .... 7 fr. 50
CHABRIER (Dr). **Les Émotions et états organiques.** 1 vol. in-16 .... 2 fr. 50
CHARRIAUT (H.). **Après la Séparation.** *L'avenir des églises.* 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
CLAMAGERAN. **La Lutte contre le mal.** 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50
— **Philosophie religieuse.** *Art et voyages.* 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
— **Correspondance** (1849-1902). 1 vol. gr. in-8 .... 10 fr.
COHEN (H.), professeur à l'Université de Marburg. **Le Judaïsme et le progrès religieux de l'humanité.** Traduit de l'allemand. Broch. in-8 .... 0 fr. 50
IVe **Congrès international de Psychologie, Paris 1900.** 1 vol. in-8 .... 20 fr.
COTTIN (Cte P.), ancien député. **Positivisme et anarchie.** 1 vol. in-16 .... 2 fr.
COUBERTIN (P. de). **L'Éducation des adolescents au XXe siècle.** I. ÉDUCATION PHYSIQUE. *La gymnastique utilitaire.* 3e édit. 1 vol. in-16. 2 fr. 50. — II. ÉDUCATION INTELLECTUELLE : *L'analyse universelle.* 1 vol. in-16 .... 2 fr. 50
DANTU (G.), docteur ès lettres. **Opinions et critiques d'Aristophane sur le mouvement politique et intellectuel à Athènes.** 1 vol. gr. in-8 .... 3 fr.
— **L'éducation d'après Platon.** 1 vol. gr. in-8 .... 6 fr.
DARBON (A.), docteur ès lettres. **Le Concept du hasard dans la philosophie de Cournot.** Brochure in-8 .... 2 fr. (V. p. 7.)
DAURIAC. **Croyance et réalité.** 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50 (V. p. 3 et 7.)
DAVILLE (L.), docteur ès lettres. **Les Prétentions de Charles III, duc de Lorraine, à la couronne de France.** 1 vol. grand in-8 .... 6 fr. 50 (Voir p. 13, à LEIBNIZ.)
DELVAILLE (J.), docteur ès lettres. * **La Chalotais éducateur.** 1 vol. in-8... 5 fr. (V. p. 8 et 14.)
DERAISMES (Mlle Maria). **Œuvres complètes.** 4 vol. in-8. Chacun .... 3 fr. 50
DEROCQUIGNY (J.). **Charles Lamb.** *Sa vie et ses œuvres.* In-8. (Trav. de l'Univ. de Lille). 12 fr.
DESCHAMPS. **Principes de morale sociale.** 1 vol. in-8 .... 3 fr. 50
DUBUC (P.), doct. ès lettres, * **Essai sur la méthode de la métaphysique.** 1 vol. in-8.. 5 fr.
DUGAS (L.), docteur ès lettres. * **L'Amitié antique.** 1 vol. in-8. . 7 fr. 50 (V. p. 3, 6 et 8.)
DUNAN. (Ch.), docteur ès lettres, professeur au collège Stanislas. * **Sur les Formes a priori de la sensibilité.** 1 vol. in-8 .... 5 fr. (Voir p. 3.)
— **Les arguments de Zénon d'Elée contre le mouvement.** 1 vol. in-8 .... 1 fr. 50
DUPUY (Paul). **Les Fondements de la morale.** 1 vol. in-8 .... 5 fr.
— **Méthodes et concepts.** 1 vol. in-8 .... 5 fr.
— **Le positivisme d'Auguste Comte.** 1 vol. in-8 .... 5 fr. (V. p. 32.)
* **Entre Camarades,** par les anciens élèves de l'Université de Paris. *Histoire, littérature, philologie, philosophie.* 1 vol. in-8 .... 10 fr.
FABRE (P.). **Le Polyptique du chanoine Benoît.** In-8. (Trav. de l'Univ. de Lille.).. 3 fr. 50
FERRERE (F.). **La situation religieuse de l'Afrique romaine** *depuis la fin du IVe siècle jusqu'à l'invasion des Vandales.* 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
Fondation universitaire de Belleville (La), par Ch. GIDE et J. BARDOUX. 1 vol. in-16. 1 fr. 50
FOUCHER DE CAREIL (Cte). **Descartes,** *la Princesse Elisabeth et la Reine Christine,* d'après des lettres inédites. Nouvelle édit. 1 vol. in-8 .... 4 fr.
GASTE (M. de). **Réalités imaginatives et Réalités positives.** *Essai d'un code moral basé sur la science.* Préface de F. LE DANTEC. 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
GELEY (G.). **Les Preuves du transformisme.** 1 vol. in-8 .... 6 fr. (Voir p. 3.)
GILLET (M.). **Fondement intellectuel de la morale.** 1 vol. in-8 .... 3 fr. 75
GIRAUD-TEULON. **Les Origines de la papauté.** 1 vol. in-12 .... 2 fr.
GOURD, professeur à l'Univ. de Genève. **Le Phénomène.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50 (Voir p. 9.)
GRIVEAU (M.). **Les Éléments du beau.** 1 vol. in-18 .... 4 fr. 50
— **La Sphère de beauté.** 1 vol. in-8 .... 10 fr.
GUEX (F.), professeur à l'Université de Lausanne. * **Histoire de l'Instruction et de l'Éducation.** 2e édit. 1 vol. in-8 avec gravures .... 6 fr.
GUYAU. **Vers d'un philosophe.** 7e édit. 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50 (Voir p. 3, 9 et 13.)
HALLEUX (J.). **L'Évolutionnisme en morale** (*H. Spencer*). 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
HARTENBERG (Dr P.). **Sensations païennes.** 1 vol. in-16 .... 3 fr. (Voir p. 9.)
HOCHREUTINER (B.-P.-G.), docteur ès sciences. **La Philosophie d'un naturaliste.** *Essai de synthèse du monisme mécaniste et de l'idéalisme solipsiste.* 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
HOCQUART (E.). **L'Art de juger le caractère des hommes par leur écriture.** Br. in-8. 1 fr.
HOFFDING (H.), prof. à l'Université de Copenhague. * **Morale.** Trad. par L. POITEVIN, professeur au collège de Nantua. 2e édit. 1 vol. in-8 .... 10 fr. (Voir p. 2 et 9.)
ICARD. **Paradoxes ou vérités.** 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
JAELL (Mme Marie). **Un nouvel état de conscience.** *La coloration des sensations tactiles.* 1 vol. in-8 avec 33 planches .... 4 fr. (V. p. 4.)
JAMES (William). **L'Expérience religieuse,** traduit par F. ABAUZIT, agrégé de philosophie. 2e édit. (*Couronné par l'Académie française.*). 1 vol. in-8 .... 10 fr.
— * **Causeries pédagogiques.** Trad. par L. PIDOUX. Préface de M. PAYOT, recteur de l'Aca-

démie d'Aix. 3e édition, augmentée. 1 vol. in-16.................... 2 fr. 50 (Voir p. 4.)

JANET (Pierre), de l'Institut, professeur au Collège de France. **L'État mental des hystériques.** *Les stigmates mentaux des hystériques, les accidents mentaux des hystériques, études sur divers symptomes hystériques. Le traitement psychologique de l'hystérie.* 2e édition. 1 vol. grand in-8, avec gravures.................................. 18 fr. (Voir p. 9 et 24.)

— et **RAYMOND** (F.), professeur de la clinique des maladies nerveuses à la Salpêtrière. **Névroses et idées fixes.** I. *Études expérimentales sur les troubles de la volonté, de l'attention, de la mémoire, sur les émotions, les idées obsédantes et leur traitement.* 2e édition 1 vol. grand in-8, avec 97 fig.. 12 fr.
II. *Névroses, maladies produites par les émotions, les idées obsédantes et leur traitement.* 2e édition 1 vol. gr. in-8, avec 68 grav.. 14 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Académie des sciences et par l'Académie de médecine.*)

— et **RAYMOND. Les obsessions et la psychasthénie.** I. *Études cliniques et expérimentales sur les idées obsédantes, les impulsions, les manies mentales, la folie du doute, les tics, les agitations, les phobies, les délires du contact, les angoisses, les sentiments d'incomplétude, la neurasthénie, les modifications des sentiments du réel, leur pathogénie et leur traitement.* 2e édition. 1 vol. grand in-8, avec 32 gravures......................... 18 fr.
II. *États neurasthéniques, aboulies, incomplétude, agitations et angoisses diffuses, algies, phobies, délires du contact, tics, manies mentales, folies du doute, idées obsédantes, impulsions.* 2e édit. 1 vol. grand in-8 avec 32 gravures.............................. 14 fr.

JANSSENS (E.). **Le Néo-criticisme de Ch. Renouvier.** 1 vol. in-16............... 3 fr. 50

— **La Philosophie et l'apologétique de Pascal.** 1 vol. in-16.......................... 4 fr.

JOURDY (Général). **L'Instruction de l'armée française, de 1815 à 1902.** 1 vol. in-16....... 3 fr. 50

JOURET (G.), prof. à l'école normale de Mons. **Les Humanités primaires.** 1 v. in-16 ..... 5 fr.

JOYAU. Essai sur la liberté morale. 1 vol. in-18.................. 3 fr. 50 (Voir p. 15.)

KARPPE (S.), doct. ès lettres. **Les Origines et la nature du Zohar,** 1 v. in-8. 7 fr. 50 (V. p. 9.)

KAUFMANN. La cause finale et son importance. 1 vol. in-12........................ 2 fr. 50

KEIM (A.). **Notes de la main d'Helvétius.** 1 vol. in-8.......................... 3 fr. (Voir p. 9.)

KINGSFORD (A.) et **MAITLAND** (E.). **La Voie parfaite ou le Christ ésotérique.** 1 v. in-8. 6 fr.

KOSTYLEFF (N.). **Évolution dans l'histoire de la philosophie.** 1 vol. in-16....... 2 fr. 50

— **Les Substituts de l'âme dans la psychologie moderne.** 1 vol. in-8.. 4 fr. (Voir p. 4.)

LABROUE (H.), professeur au lycée de Bordeaux. **Le Conventionnel Pinet.** Broch. in-8. 3 fr.

— **Le Club Jacobin de Toulon** (1790-1796). Broch. gr. in-8.......................... 2 fr.

LACAZE-DUTHIERS (G. de). **Le Culte de l'idéal ou l'artistocratie.** 1 vol. in-8.. 7 fr. 50

LA GRASSERIE (R. de). **Études de psychosociologie.** I. *De l'Instinct cryptologique et de l'instinct phanérique.* 1911. In-8. 2 fr. — II. *De l'hybridité mentale et sociale.* 1911. In-8. 2 fr. — III. *Parasitisme, Paradynamisme et paramorphisme sociologique.* 1911. In-8.. 2 fr.

LALANDE (A.), professeur adjoint à la Sorbonne. * **Précis raisonné de morale pratique** *par questions et réponses.* 2e édit. 1 vol. in-16........................ 1 fr. (Voir p. 10.)

LANESSAN (de), député, ancien ministre de la Marine. **Le Programme maritime de 1900-1906.** 2e édit. 1 vol. in-12.......................... 3 fr. 50 (V. p. 10, 16, 17, 19 et 27.)

— * **L'éducation de la femme moderne.** 1 vol. in-16................................ 3 fr. 50

— **Le bilan de notre marine.** 1 vol. in-16.. 3 fr. 50

— **Nos Forces navales.** *Organisation, répartition.* 1 vol. in-16.................. 3 fr. 50

LASSERRE (A.). **La Participation collective des femmes à la Révolution française.** 1 vol. in-8.. 5 fr.

LASSERRE (E.). **Les Délinquants passionnels et le criminaliste Impallomeni.** 1 v. in-16. 2 fr.

LAVELEYE (Em. de). **De l'Avenir des peuples catholiques.** Br. in-8.. 0 fr. 25 (V. p. 10.)

LECLÈRE (A.), professeur à l'Université de Berne. * **La Morale rationnelle** *dans ses relations avec la philosophie générale.* 1 vol. in-8..................... 7 fr. 50 (Voir p. 10.)

LEFEVRE (G.). * **Les Variations de Guillaume de Champeaux et la Question des Universaux.** 1 vol. in-8. (Trav. de l'Univ. de Lille)...................................... 3 fr.

LEMAIRE (P.). **Le Cartésianisme chez les Bénédictins.** 1 vol. in-8 .... 6 fr. 50

LÉON (A.), docteur ès lettres. **Les Éléments cartésiens de la doctrine spinoziste sur les rapports de la pensée et de son objet.** 1 vol. grand in-8.......................... 6 fr.

LEVY (L.-G.), docteur ès lettres. **La Famille dans l'antiquité israélite.** 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*)...................................... 5 fr. (V. p. 15.)

LÉVY-SCHNEIDER (L.), professeur à l'Université de Lyon. **Le Conventionnel Jean-Bon Saint-André** (1749-1813). 2 vol. in-8.. 15 fr.

LUQUET (G.-H.), agrégé de philosophie. **Éléments de logique formelle.** Br. in-8. 1 fr. 50

MABILLEAU (L.). **Histoire de la philosophie atomistique.** 1 vol. in-8............... 12 fr.

MAINDRON (Ernest). * **L'Académie des Sciences.** 1 vol. in-8 cavalier, avec 53 grav., portraits, plans, 8 pl. hors texte et 2 autographes.. 6 fr.

MARTIN (W.). **La Situation du catholicisme à Genève (1815-1907).** 1 vol. in-16. 3 fr. 50

MATAGRIN. L'Esthétique de Lotze. 1 vol. in-12. .... 2 fr.

MAUGÉ (F.), docteur ès lettres. **Le Rationalisme comme hypothèse méthodologique.** 1 vol. grand in-8... 10 fr.

MAXWELL (J.). **Psychologie sociale contemporaine.** 1 vol. in-8........ 6 fr. (V. p. 10.)

Mélanges littéraires, publiés à l'occasion du Centenaire de la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand (1810-1910). 1 vol. gr. in-8, avec planches.......................... 10 fr.

MERCIER (le Cardinal, archevêque de Malines,). **Les Origines de la psychologie contemporaine.** 2e édit. 1 vol. in-18.. 3 fr. 50

— **Cours de philosophie.** I. *Logique.* 5e éd. 1 vol. in-8, 5 fr.— II. *Notions d'ontologie ou de métaphysique générale.* 5e éd. 1 vol. in-8, 10 fr. — III. *Psychologie.* 9e éd. 2 vol. in-8, 10 fr. — IV. *Critériologie générale ou théorie générale de la certitude.* 8e éd. 1 vol. in-8, 6 fr. — (Le vol. V n'existe pas.) — VI. *Histoire de la philosophie médiévale*, par M. de Wulf. 4e éd. 1 vol. in-8, 10 fr. — VII. *Cosmologie ou Étude philosophique du monde inorganique*, par D. Nys. T. I. *Les causes constitutives du monde inorganique.* 3e éd. 1 vol. in-8, 10 fr. T. II. *La notion de temps.* 1 vol. in-8, 5 fr. T. III. *La notion d'espace.* 3e éd. 1 vol. in-8.. 2 fr. 50

MILHAUD (G.), professeur à la Sorbonne. * **Le Positivisme et le progrès de l'esprit.** 1 vol. in-16 .... 2 fr. 50 (Voir p. 4 et 13.)
MONNIER (Marcel). * **Le Drame chinois** (*juillet-août* 1900). 1 vol. in-16 .... 2 fr. 50
MORIN (JEAN), archéologue. **Archéologie de la Gaule et des pays circonvoisins** *depuis les origines jusqu'à Charlemagne*. 1 vol. in-8 avec 74 fig. dans le texte et 26 pl. h. texte. 6 fr.
NORMAND (Ch.). * **La Bourgeoisie française au XVIIe siècle.** 1 v. in-8, av. 8 pl. h. texte. 12 fr.
NYS. Voy. MERCIER, ci-dessus.
PALHORIÈS (F.), docteur ès lettres. **La Théorie idéologique de Galuppi dans ses rapports avec la philosophie de Kant.** 1 vol. in-8 .... 4 fr. (Voir p. 15.)
PARISET (G.). **La Revue germanique de Dollfus et Nefftzer.** Br. in-8 .... 2 fr.
PAULHAN (Fr.). **Le Nouveau Mysticisme.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50 (Voir p. 2, 4, 6, 11 et 29.)
PELLETAN (Eugène). * **La Naissance d'une ville** (*Royan*). 1 vol. in-18 .... 2 fr.
— * **Jarousseau, le pasteur du désert.** Nouv. édit. 1 vol. in-18 .... 2 fr.
— * **Un Roi philosophe.** *Frédéric le Grand.* 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50
— **Droits de l'homme.** 1 vol. in-16 .... 3 fr. 50
PENJON (A.). **Pensée et Réalité**, de A. SPIR, trad. de l'allem. In-8. (Trav. de l'Univ. de Lille.) .... 10 fr.
— **L'Énigme sociale.** 1 vol. in-8. (Travaux de l'Université de Lille.) .... 2 fr. 50
PÉRÈS (J.). **L'Individualité et la destinée.** Brochure in-16 .... 1 fr. (V. p. 11.)
PEREZ (Bernard). **Mes deux Chats.** 2e édition. 1 vol. in-12 .... 1 fr. 50
— **Jacotot et sa Méthode d'émancipation intellectuelle.** 1 vol. in-18 .... 3 fr.
— **Dictionnaire abrégé de philosophie.** 1 vol. in-18 .... 1 fr. 50 (V. p. 11.)
PETIT (Ed.), insp. gén. de l'Instruction publique. **De l'École à la cité.** 1 vol. in-16 .... 3 fr. 50
PHILBERT (Louis). **Le Rire.** 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française.*) .... 7 fr. 50
PHILIPPE (J.). **Lucrèce dans la théologie chrétienne.** 1 vol. in-8 .... 2 fr. 50 (V. p. 4.)
PIAT (C.), professeur à l'Inst. cath. de Paris. **L'Intellect actif.** 1 vol. in-8 .... 4 fr.
— **Insuffisance des philosophies de l'intuition.** 1 vol. in-8 .... 5 fr.
— **L'Idée ou critique du Kantisme.** 2e édition. 1 vol. in-8 .... 6 fr.
— **De la Croyance en Dieu.** 2e édit. 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50 (Voir p. 11, 14 et 15.)
PICARD (Ch.). **Sémites et Aryens.** 1 vol. in-18 .... 1 fr. 50
PICTET (Raoul). **Étude critique du matérialisme et du spiritualisme par la physique expérimentale.** 1 vol. gr. in-8 .... 10 fr.
PILASTRE (E.). **Vie et caractère de Mme de Maintenon.** 1 vol. in-8, ill. .... 5 fr.
— **La Religion au temps du duc de Saint-Simon.** 1 vol. in-8 .... 6 fr.
PINLOCHE (A.), professeur honoraire de l'Université de Lille. * **Pestalozzi et l'éducation populaire moderne.** 1 vol. in-16. (*Couronné par l'Institut.*) .... 2 fr. 50
— * **Principales Œuvres de Herbart.** 1 vol. in-8. (Travaux de l'Université de Lille) .... 7 fr. 50
PITOLLET (C.), agrégé d'espagnol. **La Querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquin de Mora.** 1 vol. in-8 .... 15 fr.
— **Contributions à l'étude de l'hispanisme de G.-E. Lessing.** 1 vol. in-8 .... 15 fr.
POCHHAMMER (A.). **L'Anneau de Nibelung de Richard Wagner.** *Analyse dramatique et musicale*, traduit de l'allemand par J. CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 .... 2 fr. 50
POËY. **Littré et Auguste Comte.** 1 vol. in-18 .... 3 fr. 50
— **Le Positivisme.** 1 vol. in-18 .... 4 fr. 50
PRADINES (M.), professeur à l'Université d'Aix. **Critique des conditions de l'action.** (*Récomp. par l'Institut.*) T. I. *L'Erreur morale établie par l'histoire et l'évolution des systèmes.* 1 vol. in-8, 10 fr. T. II. *Principes de toute philosophie de l'action.* 1 vol. in-8. 5 fr.
REGNAUD (P.). **Origine des idées et science du langage.** 1 vol. in-12. 1 fr. 50 (V. p. 5.)
REMACLE. **La Philosophie de S. S. Laurie.** 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
RENOUVIER, de l'Institut. **Uchronie.** 2e éd. 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50 (Voir page 11.)
Revue Germanique. Années 1905 à 1909, chacune, 1 fort volume grand in-8 .... 14 fr.
REYMOND (A.). **Logique et mathématiques.** *Essai historique et critique sur le nombre infini.* 1 vol. in-8 .... 5 fr.
ROBERTY (J.-E.). **Auguste Bouvier,** *pasteur et théologien protestant.* 1 v. in-12 .... 3 fr. 50
ROISEL. **Chronologie des temps préhistoriques.** 1 vol. in-12 .... 1 fr. (Voir p. 5.)
ROSSIER (E.). **Profils de Reines.** Préface de G. MONOD, de l'Institut. 1 vol. in-16 .... 3 fr. 50
ROZET (G.). * **La défense et illustration de la race française.** 1 vol. in-16 .... 3 fr. 50
SABATIER (C.). **Le Duplicisme humain.** 1 vol. in-18 .... 2 fr. 50
SECRETAN (H.). **La Société et la morale.** 1 vol. in-12 .... 3 fr. 50
SEIPPEL (P.), professeur à l'Ecole polytechnique de Zurich. **Les deux Frances et leurs origines historiques.** 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
SERMYN (Dr W. C.). **Contribution à l'étude de certaines facultés cérébrales méconnues.** *Philosophie scientifique.* 1 vol. in-8 .... 7 fr. 50
SOREL (Albert), de l'Académie française. **Traité de Paris de 1815.** 1 vol. in-8 .... 4 fr. 50
TARDE (G.), de l'Institut. **Fragment d'histoire future.** 1 vol. in-8. 5 fr. (Voir p. 5, 12 et 16.)
URTIN (H.), doct. ès lettres. **Le Fondement de la responsabilité pénale.** In-8 .... 2 fr. 50
VAN BIERVLIET (J.-J.). **Éléments de psychologie humaine.** 1 vol. in-8 .... 6 fr.
— **Études de psychologie.** (*Homme droit. — Homme gauche.*) 1 vol. in-8 .... 4 fr.
— **Causeries psychologiques.** 2 vol. in-8. Chacun .... 3 fr.
— **Esquisse d'une éducation de la mémoire.** 1 vol. in-16 .... 2 fr.
— **La psychologie quantitative.** 1 vol. in-8 .... 4 fr.
VAN BRABANT (W). **Psychologie du vice infantile.** 1 vol. gr. in-8 .... 3 fr. 50
VAN OVERBERGH. **La Réforme de l'enseignement.** 2 vol. in-4 .... 10 fr.
VERMALE (F.) et ROCHET (A.). **Registre des délibérations du Comité révolutionnaire** d'Aix-les-Bains (*Documents pour l'Histoire de la Révolution en Savoie*). 1 vol. in-8. 4 fr.
WULF (M. de). Voy. MERCIER (p. 33).
— **Histoire de la philosophie en Belgique.** 1 vol. gr. in-8 .... 7 fr. 50 (V. p. 14.)
WYLM (Dr). **La Morale sexuelle.** 1 vol. in-8 .... 5 fr.
ZAPLETAL. **Le Récit de la création dans la Genèse.** 1 vol. in-8 .... 3 fr. 50

TABLE DES AUTEURS ÉTUDIÉS

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

1575-13. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 12-13.

ML 5 A53

L'Année musicale

Music

NOT FOR GENERAL CIRCULATION

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NOT FOR GENERAL CIRCULATION